دور الأدب المقارن

في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال

Bibliotheca Alexandrina
0110806

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع

دور الأدب المقارن

في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر

الدكتور محمد غنيمي هلال

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيـــد

الأدب المقارنَ والأدب القومى

نظرية المحاكاة عند الرومان ، وفى عصر النهضة الأوربية ، والعصر الكلاسيكى

يشرح الأدب المقارن مناطق التلاقى التاريخية بين الآداب ، ويبين طبيعة هذا التلاقى ، ويوضح ما يسفر عنه من نتائج فى توجيه حركات التجديد الأدبية والفكرية ، مع الكشف عن وجوه الأصالة فى هذا التجديد .

ويتبع ذلك – ضرورة – جلاء حركة الأدب القومى حين ينشد الإفادة من الآداب الأخرى كى يقوم برسالته الحق فى توجيه الوعى القومى وجهة رشيدة ، وكذلك حين يغذى بدوره حاجة الآداب الأخرى ، فيؤثر فيها ، ويتعاون معها على تأدية رسالته الأدبية الإنسانية .

وتلك الحركة الدائبة المزدوجة طابع كل أدب قومى ناهض ، وهى محور كل تجديد أتيح له أن يتم فى الآداب جميعًا .

ولكل أدب عصور نهضاته التى فيها أسهم فى تقدم الآداب العالمية ، ووجد سبيله إلى صنوف من التأثير تتجلى فيها عبقرية أهله وصدارتهم الفكرية ، وجلاؤها فى الدراسات المقارنة خير سبيل لتغذية المشاعر القومية .

على أن الأدب القومى قد يفيد من ثمرات القرائح فى الآداب الأخرى ، مع الاحتفاظ بأصالته وطابعه القومى ، حين يهضم تلك الثمرات العالمية ، ويمثلها فى إنتاج ذو طابع أصيل ، ويستعين بها على وجه رشيد . وذلك آية النهم العقلى

والفكرى ، وسمة كل أدب ناهض فتى . وكان أسلافنا الراشدون من القدوات الطيبة فى هذا السبيل ، فعلى الرغم من حرصهم البالغ على تراثهم الأدبى والفكرى ، لم يترددوا فى الإفادة من آداب غيرهم ومن تراث عقول الأمم الأخرى . وقد دفعهم إلى ذلك وفاؤهم لتراثهم القديم نفسه ، وإذ كانوا يريدون تنميته وإكماله والنهوض به ، لا الوقوف عند حدوده ، والاقتناع بما ورثوا منه . وها هو ذا الجاحظ – وهو من الأمثلة الطيبة فى نزعته الإنسانية ، وحرصه على الإفادة من منابعها ومظانها ما استطاع – يقول : « إذا سمعت الرجل يقول : ما ترك الأول للآخر شيئًا فاعلم أنه ما يريد أن يفلح » . وأرشد السبل إلى إضافة الجديد فى الأدب القومى هى الاسترشاد بمواطن النضج فى الآداب الأخرى واستهداؤها ثمراتها ، ومن المسلم به أنه ليس من جديد جِدّةً مطلقة سواء فى الأدب أم فى العلم . ذلك أن العقول والأذواق الناهضة ، فى الأفراد والأمم ، تتوارث الماضى ، وتنظر فيه نظر الفاحص المدقق ، كى يتسنى لها بعد ذلك أن تضيف جديدًا إلى تراث الإنسانية أو التراث القومى . والإنتاج العبقرى فى كل باب ليس ملكا لمن أنتجه ، بل يصير ميراثًا مشتركا للإنسانية جمعاء . ولنعد إلى الجاحظ – وقد أغنى رغبته الطموح فى المعرفة بورده مناهل الثقافة العالمية لعهده – لنستمع إليه يقول : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونانية ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنًا ، وبعضها ما أنتقص شيئًا ... وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ، ومن قرن إلى قرن ، ومن لسان إلى لسان ، حتى انتهت إلينا ، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها[1] .... » .

وتتعاون الأمم والعبقريات فى إكمال تراث الإنسانية العقلى والفنى ، ولكل

(١) قال الجاحظ ذلك وهو بسبيل التحدث عن الترجمة ، ونقتبس منه هذه الجمل لأن مضمونها صحة ما نقرره هنا .

منها ناحية صدارة بالتأثير ، وناحية نمو بالتأثر الرشيد . فقد نهض الأدب اللاتينى باتصاله بالأدب اليونانى ، وقاد الأدب الإيطالى والأسبانى الآداب الأوربية الأخرى فى عصر النهضة ، وساد الأدب الفرنسى فى العصر الكلاسيكى ، وكانت الصدارة للأدب الإنجليزى والألمانى ثم الفرنسى بين الآداب الأوربية فى أواخر القرن الثامن عشر ، ثم انتقلت الصدارة إلى الأدب الفرنسى من جديد فى القرن التاسع عشر. وفى العصور الحديثة تعاونت الآداب الكبرى كلها فى تبادل ظواهر التأثير والتأثر ، حتى لم يعد فى العالم كاتب أو ناقد ذو مكانة لا يعرف عن الآداب الأخرى فى ميدان تخصصه ما يستطيع به أن ينتج أدبًا أو نقدًا يعتد بهما .

ولأدبنا القومى العربى كذلك عصور نهضاته وصدارته . فقد أفاد من الأدب اليونانى والأدب الإيرانى فى عهوده القديمة ، واتصل بالآداب الأوربية فى العصور الوسطى ، ليغذيها بمواد موضوعاتها الأدبية فى ميدان الشعر وقصص الفروسية والحب ، ثم اتصل بها كذلك فى عصر النهضة وفى العصر الرومانتيكى . وتصدر مجالات تجديد كثيرة فى الآداب الإسلامية وبخاصة الأدب الفارسى . وفى العصور الحديثة توثقت صلته بالآداب الأوربية وامتاح من موارد التجديد فيها .

وقد نضج الوعى الأدبى لدى كبار الكتاب العالميين ، ولدى نابغى كتابنا المحدثين ، فهم يعتدون بتراث الأدب الماضى العالمى ، ويفيدون منه ما استطاعوا فى حدود الأصالة . وأصبح هذا الوعى موضوع دراسة النقاد والكتاب . وصارت هذه الدراسة منهجية فى علم الأدب المقارن الحديث .

ونضرب مثلا بواحد من كبار هؤلاء النقاد العالميين ، هو « ت . س . إليوت » حين يدرس ما أسماه : « التقاليد والموهبة الفردية » . والتقاليد – كما يفهمها – سبيل تغذية لمواهبه . ومعنى التقاليد عنده اعتداد الكاتب بالتراث

الأدبى العالمى كله مع التعمق فى الأدب القومى ضرورة . وعنده أن خير إنتاج أدبى هو ما يتجلى فيه أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا[١] . ويقرر أن على الكاتب أن يكون على وعى بأن الآداب الأوربية – منذ « هوميروس » ، بما فيها من أدب بلد الكاتب – تؤلف وحدة حية ، لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضى ، ويجب أن يقاس كل إنتاج أدبى حديث بنسبته إلى تراث الماضى كله . وانتاج كبار الكتاب فى كل أدب قومى قائم على الوعى التاريخى بكل ما استطاع الكاتب أن يغذى به أصالته كى ينتج جديدًا يعتد به ، بحيث يكون تقويمه الصحيح ، فهمه حق الفهم ، من الأمور التى لابد فيها من الرجوع إلى مصادره ، « أى صلته بالأسلاف وكبار الموتى من الشعراء والفنانين » . وجوهر هذه الفكرة قد أخذه « إليوت » عن كبير النقاد الرمزيين الفرنسيين : « ريمى دى جورمون » ، فى كلمته الدقيقة الجامعة : « لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية فى الهواء ، ولا وجود فى الأدب – كما لا وجود فى الطبيعة – لجيل تلقائى ، والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهّال ، على أنها – بعد – ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة لا يمكن فهمها »[٣] .

ومن المعطيات المسلم بها ، والتى قامت على أساسها الدراسات المقارنة الحديثة ، أن التأثر بالكتاب والآداب لا يمحو الأصالة . وقد لحظ ذلك كبار الكتاب والمجددين منذ ازدهر الأدب اللاتينى على أثر اتصاله بالأدب اليونانى وتأثره به تأثرًا محمودًا خصبًا . وكان هذا الإزدهار من أوضح ظواهر التأثر الأدبى

(١) T.S. Eliot : Sacred Wood, p. 17-18.

(٢) المرجع نفسه ص٤٩ .

(٣) R. De Gourmont : Promenades littéraires, 5é série, P.131.

فى القديم ، فكان موضوع دراسة شعراء اللاتينيين وكتابهم ، فوضعوا فى دراساتهم هذه أساسًا لنظرية لابد أن نوجز القول فيها تمهيدًا لدراستنا المقارنة ، ألا وهى نظرية « المحاكاة » . وقصدنا بحديثنا عن هذه النظرية أن نعيد النظر فى فكرة التأثر الموضوعية التى ورثناها عن نقدنا العربى القديم فيما يخص السرقات الأدبية : وذلك أن رواسب دراسة السرقات الأدبية عقبة من العقبات فى سبيل الدراسات المقارنة الحديثة ، لا بد من تذليلها قبل البدء فى هذه الدراسات وشرح مناهجها .

وموجز نظرية المحاكاة أن على الكاتب أن يفيد من كتاب الآداب الأخرى لينمى إمكانياته الفنية ، ويقوم بما يجب عليه نحو أدبه القومى ، فيغنيه بثمار القرائح العالمية . وأقدم ظاهرة لفتت نظر الكتاب إلى هذه الحقيقة هى ازدهار الأدب اللاتينى بفضل تأثره بالأدب اليونانى ، فقد كانت هذه الظاهرة أقوى من أن تمر غير ملحوظة من الشعراء والنقاد المعاصرين ، ذلك أن اللاتينية ظلت نحو خمسة قرون لا أدب يذكر لها قبل أن تتصل بالأدب اليونانى . وأول من نبه الشعراء والكتاب إلى أثر هذه المحاكاة الرشيدة هو الشاعر الرومانى « هوراس » (٦٥ – ٨ ق . م) فى كتابه « فن الشعر » ، إذ يقول[(١)] : « اتبعوا أمثلة الإغريق ، واعكفوا على دراستها ليلاً واعكفوا على دراستها نهارًا » . خطا بعده الناقد الرومانى « كانتيليان » (٣٥ ق .م – ٥٦م) خطوات واسعة فى شرح هذه النظرية . فقد سن لهذه المحاكاة قواعد هامة أولها : أن المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ من مبادئ الفن لا غنى عنه . وهو يقصد طبعا محاكاة الكتاب اللاتينيين لليونانيين ، والقاعدة الثانية : أن المحاكاة أمر جد تتطلب استعدادًا خاصًا لدى مَن يحاكون ، ولابد فيها من بذل جهد لا يقل عن الجهد الذى دعا إليه

(١) البيتان ٢٦٨ – ٢٦٩ من كتابه : فن الشعر .

« أرسطو » فى نظريته الأخرى : محاكاة الطبيعة . والقاعدة الثالثة : أن على الكاتب الذى يحاكى أن يختار نماذج تتيسر له محاكاتها ، فلا بد أن تتوافر له قوة الحكم عن خبرة وسعة اطلاع ، كى يميز الجيد من الردىء ، فيحاول محاكاة الجيد . ولكى تكون المحاكاة مثمرة يجب أن نهتم بجوهر العمل الأدبى ولبه ، ومقوماته الجوهرية ، فلا يصح أن نهتم بالجزئيات ، أو بالصياغة الجزئية . وأخيرًا يقرر «كانتيليان » أن المحاكاة ليست سوى وسيلة تنمية إمكانيات الكاتب ومقدرته ، فهى فى ذاتها غير كافية إذا اقتصر الكاتب عليها ، ولكى تكون هذه الوسيلة ناجحة، يجب ألا تعوق ابتكار الكاتب ، وألا تحول دون أصالته [١] .

وقد فلسف نظرية المحاكاة هذه شراح « أرسطو » من الإيطاليين فى القرن السادس عشر ، فرأوا أنها إكمال لنظرية « أرسطو » فى محاكاة [٢] الطبيعة . ذلك أن نماذج الطبيعة – لمن يلجأ مباشرة من الكتاب والشعراء – نماذج ناقصة ، فعلى الفنان أن يبذل جهدًا شاقًا ليختار من بين نماذجها كى يصوغ عمله الفنى الجميل، وقد نبه «أرسطو » إلى نقص نماذج الطبيعة لمن يلجأ إليها مباشرة ، ومن عباراته فى ذلك أن « الطبيعة مأساة رديئة » . فعلى الكاتب المحاكى للطبيعة ، إذن ، أن يختار من بين أحداثها وموضوعاتها . وقد قام القدماء بهذا الاختيار الفنى ، فخلقوا طبيعة فنية كاملة ، تلافوا بها ما فى الطبيعة نفسها من نقص . فعلينا أن نحاكى الطبيعة من بين نماذجهم البريئة من الخلل والاضطراب .

وكانت الدعوة إلى الرجوع لتراث اليونان ، ثم الرومان ، أساسًا للنهضة

(١) نظرية محاكاة الطبيعة الشهيرة لأرسطو ، وليس قصدنا الآن أن نتحدث فيها ، انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، الباب الأول ، الفصل الثانى .

(٢) M.F. Quintilianus : Institutio oratoria (institution oratoire) X,II

الأدبية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وقامت « جماعة الثريّا »[1] الفرنسية تنظم طرق هذه الإفادة فيما يخص الأدب . ومنهم الناقد الشاعر « دورا » (١٥٠٨ - ١٥٨٨) الذى سلك فى تلقين تلاميذه معنى « نظرية المحاكاة » مسلكًا عمليًا محضًا . فكان يأتى بنماذج من الأدب اليونانى يقارنها بما يقابلها فى الأدب اللاتينى ، ويشرح من خلال هذه النماذج كيف كان « شيشرون » الرومانى مدينا فى خطابته لخطيب اليونان « ديموستين » ، وكيف تأثر « فرجيل » اللاتينى بشاعرى اليونان : « تيوكريت » و « هوميروس » ، وكيف ألهم شاعر اليونان « بنداروس » « هوراس » فى أشعاره اللاتينية . وتعد دراسات « دورا » على هذا النحو من أقدم ما عرف من الدراسات الأدبية المقارنة ذات المنهج[2] البدائى . ويرى « دى بلى » (١٥٢٢ - ١٥٦٠م) - وهو من أقران « دورا » فى جماعة الثريّا - أن محاكاة اليونانيين واللاتينيين هى وحدها السبيل لمنح اللغة الفرنسية « ما شهر به الأقدمون من سمو وتألق » . ثم يلحق بالأقدمين المحدثين من الإيطاليين الذين سبقوا الفرنسيين إلى محاكاة اليونان والرومان ، فازدهر أدبهم بفضل هذه المحاكاة . وعند « دوبلى » أنه لا يكفى الاعتماد على الترجمة فى المحاكاة ، إذ إنها لا تغنى عن الأصل ، حتى لو كانت أمينة وفية للأصل الذى تترجم عنه ، لأنه لا سبيل فيها إلى نقل جميع الخصائص الأدبية للغة المترجم إليها . وبدون هذه الخصائص تظل كل جهود المترجم قليلة الجدوى ، إذ يظل الأصل كما هو ، كأنه « سيف رهين غمده » . وكان يقصد من دعوته هذه إلى أن يوجب الرجوع إلى النصوص اليونانية واللاتينية ، وهذا هو طريق المحاكاة الصحيحه المثمرة ، يقول : « فلننهج نهج الرومان فى إنماء لغتهم بمحاكاتهم اليونانيين ، لقد تقمصوا

(١) La Pléiade

(٢) Du Bellay : Défense et Illustration de la Langue vol. I, P. 103-104

الشخصيات اليونانية ، بعد أن قتلوها بحثًا واطلاعًا وهضموها هضمًا ، فصيروها رومانية لحمًا ودمًا »(١) . ودعوته هذه فيها شيء من الحق إذا كان القصد هو الوقوف على كل الروعة الفنية للأصل الذى تراد ترجمته . ولهذا نوجب على من يقومون ببحوث فى الأدب المقارن اليوم أن يدرسوا اللغات التى يقارنون بين آدابها ، على أن أكثر جماعة الثريَّا لم يوافقوا « دوبلى » على دعوته . فيرى « بلتييه » (١٥١٧ – ١٥٨٢) – مثلا – أن الترجمة الأمينة الوفية لأصلها ، لها « فضيلة إغناء اللغة التى تترجم إليها » ، بما تنقل من كلمات وعبارات طليَّة وحكم ، و « إن ترجمة دقيقة خير من ابتكار أعوزه التوفيق »(٢) .

ويتوسط « الجاحظ » فى رأيه فى الترجمة – ويذكرنى « الجاحظ » دائمًا فى نزعته الإنسانية بأمثاله من ذوى النزعة الإنسانية فى عصر النهضة – بين « دوبلى » ومخالفيه من « جماعة الثريَّا » إذ يرى « الجاحظ » أن الترجمة – على الرغم مما لها من فائدة – يصعب فيها نقل خصائص الأصل كلها ، وبخاصة فى الشعر ، صعوبة تقرب من الإحالة . ويشترط « الجاحظ » فى الترجمة شروطًا يقر هو أنها نادرة ، بل تكاد تكون معدومة . يقول « الجاحظ » فى كتابه « الحيوان » : « ولابد للترجمان من أن يكون بيانه فى نفس الترجمة وفى وزن علمه فى نفس المعرفة . وينبغى أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها ، حتى يكون فيهما سواء وغاية... وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق ، والعلماء به أقل ، كان أشد على المترجم ، وأجدر أن يخطىء فيه . ولن تجد – البتة – مترجمًا يفى بواحد من هؤلاء العلماء » . أما الشعر فيقطع « الجاحظ » بأنه يتعذر نقله

---

(١) Du Bellay : Défense et Illustration de la Langue Française, I, V.

(٢) h. Chamard op. cit. II, p. 105-106

« والشعر لا يستطاع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حُوِّل تَقَطَّع نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب منه ، لا كالكلام المنثور » : ثم يورد « الجاحظ » آراء بعض معاصريه ممن « ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له » فيقول : « إن الترجمان لا يؤدى أبدًا ما قال الحكيم ، على خصائص معانيه ، وحقائق مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده ، لايقدر أن يوفيها حقوقها ، ويؤدى الأمانة فيها ... وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها والإخبار عنها على حقها وصدقها إلا أن يكون على علم بمعانيها ، واستعمال تصاريف ألفاظها ، وتأويلات مخارجها ، مثل مؤلف الكتاب وواضعه ؟ » .

وقد قلنا إن غرض « دوبلى » ومن اتبع رأيه هو أن يحمل الكتاب على الرجوع بأنفسهم إلى الأصل ، ليفيدوا منه ما استطاعوا دون اعتماد على الترجمة . فهل كان يرمى « الجاحظ » إلى نفس الغرض ، وهو الذى لم يلجأ إلى الترجمة فى مؤلفاته ، بل أفاد من جميع ما اطلع عليه من مصادر خارجية عن نطاق لغته ، وتدل مؤلفاته ، فى نفس الوقت ، على أنه كان يعرف لغات غير اللغة العربية ؟ هذا ما نرجحه ، مع فرض احتمال آخر : أن يكون غرض « الجاحظ » مع ذلك هو السخرية من المترجمين الذين شوهوا ما ترجموا ، وما أكثرهم فى المجتمعات العربية الأولى ، كما يدل على ذلك قول « الجاحظ » أيضًا : « فمتى كان رحمه الله تعالى « ابن البطريق » و« ابن ناعمة » و« ابن قرة » و« ابن فهر » و« ابن وهيلى » و« ابن المقفع » مثل « أرسططاليس » ؟ ! ومتى كان « خالد » مثل « أفلاطون » ؟ » ، ولعل « الجاحظ » قد أفاد بنفسه من اليونانية ، إذ يؤخذ من كلامه أن كتاب « فن الشعر » لـ « أرسطو » كان معروفا له ، كما فى النص السابق ، وكما يعيب فى موضع آخر مترجما من مترجمى « أرسطو » بقوله : « لعله

(أرسطو) لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة » (أى يشهر به)[1] ، والذى يتضح من دعوة أصحاب النزعة الإنسانية – من هؤلاء المجددين جميعًا – هو ضرورة الإفادة من مواردها ، وأن الاعتماد على الترجمة فى الإفادة من الآداب الأجنبية هو جهد المُقل ، والرجوع فيها إلى أصولها أوفى .

وشرط آخر وضعه أولئك الدعاة إلى النزعة الإنسانية ، وما يهمنا – من حيث المبدأ – فى دراساتنا المقارنة ، هو أنه لا تجوز محاكاة الكتاب والشعراء من نفس اللغة . لأن مثل هذه المحاكاة تؤدى إلى جمود اللغة ، وتتصرف إلى المعانى والعبارات الجزئية . يقول (دوبلى) : « يا من تريد للغتك النمو ، وتريد أن تنبغ فيها – من أن تلجأ إلى محاكاة فطيرة ، فتقلد أدباء لغتك ... فهذه نزعة مثوفة لا جدوى منها ، ولاسمو فيها ... فليست سوى منح لغتك ، ما هو فى حوزتها سلفا » . وبمحاكاة الآداب الأخرى يستطاع خلق أجناس أدبية جديدة ، وهو ما لا يتيسر بمحاكاة أدباء اللغة القومية نفسها إلا فى نطاق محدود : « ولو أنى سئلت عن خيرة شعرائنا لأجبت بأنهم أجادوا فيما كتبوا ، وأنهم أغنوا لغتنا ، وأننا مدينون لهم بالكثير ، ولكنى أقول إننا نستطيع أن نخلق فى لغتنا أجناسًا من الشعر أكثر جدة وخصبًا إذا بحثنا عنها فى آداب اليونان والرومان »[2] .

على أن المحاكاة يجب ألا تمحو أصالة الكاتب ، بل من شأنها أن تنمى إمكانياته . ولهذا يرى الشاعر الناقد « بلتييه » – وهو فى هذا متأثر « بكانتيليان » الرومانى – : أن المحاكاة ليست تقليدًا محضًا ، وإنما هى السير على هدى نماذج

---

(١) انظر الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هرون ، جـ١ ص٧٤ – ٧٥ – ٧٦ ، جـ٢ ص٥٠ ، جـ٦ ص١٩

(٢) Du bollay : Défense et Illustration de la Langue Française, I, VII, VIII.

بمثابة قدوة عامة للكاتب ، يقول « بلتييه » : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع إلى الكمال فى زلة التقليد المحض ، ويجب عليه أن يطمع – لا إلى إضافة شىء من عنده فحسب – بل إلى أن يفضل نموذجه فى كثير من المسائل . واعلم أن السماء تستطيع أن تخلق شاعرًا كاملا ، ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئا تستحق عليه التهنئة ، ... فالتقليد المحض لا ينتج عنه شىء رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهمة هى اتباع الآخرين ، ولن يكون لهم نظيرًا ، بل يبقى دائمًا أخيرًا ، ... وأى مجد فى السير على درب مطروق[1] ؟ ! » ويؤكد هذا المعنى نفسه الكاتب النقادة « لابروبير » الكلاسيكى حين يقول : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال فى الكتابة ، ولن يستطاع – مع توافر القدرة – التفوق على الأقدمين ؛ إلا بمحاكاتهم »[2] .

ومما سبق يتجلى فى وضوح أن أولئك الكتاب والشعراء والنقاد يجمعون على أن التأثر الرشيد طريق إغناء اللغات ، وأن الأصالة المطلقة التى تبلغ الكمال بدون استعانة بآثار السابقين مستحيلة ... وأن أكثر الشعراء والكتاب أصالة مدين لسابقيه ، وأن التأثر الرشيد طابع الآداب والمدارس الأدبية جميعًا .

وعلينا أن نستنتج فرق ما بين نظرية المحاكاة السابقة وآراء نقادنا القدماء فى السرقات ، فهؤلاء كانوا ينصرفون إلى التنبيه على تلاقى الشعراء والكتاب فى المعانى والصور الجزئية فى نطاق الأدب القومى ، ويتصيدون وجوه الشبه بدون اعتماد على قرائن تاريخية ، ويعيبون تلاقى اللاحق مع السابق فى المعانى الجزئية ، وأخذه لها عن سابقه ، دون نظر إلى أصالة فى وحدة العمل الأدبى ، ثم كانوا يرون فى نظام القصيدة الجاهلى مثلهم الأعلى ، وعليه بنوا عمود الشعر ، فحمل

(١) H. Chamard, op. cit. p. 105-106.

(٢) La Bruyére : Les Caractéres I, Pensée, 1.

ذلك اللاحقين على تقليد هذا النظام فى غير أصالة ، وبدون قصد إلى إغناء بكل طريف جيد ، مما أدى إلى « منح اللغة العربية ما هو فى حوزتها سلفًا » ، على حد تعبير « دوبلى » فيما سبق أن أوردنا له من قول ، بل أدى إلى إجترار المعانى المكرورة المملولة ، حتى أتت عليها دعوات التجديد الصحيحة الخاصة ببنية القصيدة ومفهومها فى شعرنا الحديث . وفى تعميمنا لهذه الأحكام لا يغيب عنا أن لهذا التعميم أنواعًا من الشذوذ ، ولكن الشذوذ دائمًا يؤكد القاعدة .

على أننا فى الأدب المقارن الآن نعد نظرية المحاكاة السابقة بدائية فى منهجها وثمراتها ، لأنها ذات طابع عملى محض ، فى حين تقوم الدراسات المقارنة الحديثة على منهج علمى وصفى ، سنشرحه فيما بعد . والذى أردنا أن ننبه إليه أن ظاهرة التأثير والتأثر كانت ملحوظة منذ أقدم نقاد الأدب العالميين ، وإن تأخرت بها الدراسة المنهجية إلى أواخر القرن التاسع عشر ، حين نشأ « الأدب المقارن » أحدث علوم الأدب وأبعد أثرا ، وأخطرها شأنا ، لأنه يدرس دراسة منهجية التيارات العالمية ، ومحور دراسته دائما الأدب القومى فى صلاته بالآداب وامتداده بالتأثير فيها ، وإنمائها ، أو بغنائه بسبب هذه الصلات ، ثم هو السبيل للتعمق فى دراسة الأدب القومى ، والكشف عن طبيعة التجديد فيه واتجاهاته السديدة . وهو — إلى جانب ذلك — أساس لا غنى عنه فى النقد الحديث ، فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة . وفى هذه البحوث يتجه الأدب المقارن إلى البرهنة على تلك القواعد ، بتتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية ، وكشفه عن الحقائق الأدبية والفنية والإنسانية ، وكيف تعاونت فيها الآداب جميعًا ، حتى ليسمى النقد الحديث : « النقد المقارن » ، إشارة إلى أهمية البحوث المقارنة فى جلاء جوانبه واستكمالها .

وتستلزم الدراسات المقارنة التعمق فى الأدب القومى ، لتقويمه حق التقويم ، والكشف عن خصائصه الأصيلة ، وتتبع نموها وغناها بفضل جهود الكتاب والنقاد ، وحسن إفادتهم من الآداب العالمية ، لتوجيه حركات التجديد فى الأدب القومى توجيهًا رشيدًا على هدى ما تسير عليه الآداب العالمية .

وتعنى جامعات العالم بالدراسات المقارنة كل العناية ، بل إن بعض الدول تهتم بتلقين الطلاب – فى مرحلة التعليم الثانوى – الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . فقد جاء فى ديباجة التعليم الثانوى بفرنسا – لعام ١٩٢٥ – هذه العبارة التى ننقل هنا ترجمتها لأهميتها فيما نحن بسبيله : « والذى يهمنا حقًّا أن يعرف التلميذ شيئا من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص بالتعليم العالى – فيما بعد – بإكمال الدراسة فيه ، ولكن **لم يعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته** » .

ولهذا نعتقد أن الدراسات الأدبية العليا لدينا فى حاجة ماسة إلى التوسع فى علم الأدب المقارن ، لأهميته البالغة فى تلك الدراسات ، ولضرورته للنقد الحديث ، ثم للوقوف على أصالة أدبنا وتوجيه حركة التجديد فيه وجهة رشيدة ، وبخاصة فى عصر نهضتنا الحاضرة التى فيها أخذ أدبنا يساير الآداب العالمية فى مختلف الأجناس الأدبية ، ونواحى التصوير الفنية ، والموضوعات الإنسانية .

تعريف الأدب المقارن

للأدب المقارن مفهوم حديث به صار علمًا من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأنًا وأعظمها جدوى .

وقد كثر الخطأ فى تحديد هذا المفهوم فى دراسته عندنا حتى اليوم ، وفى نشأته فى كثير من الأمم ، مما كان سببًا فى تعثر خطأ الدراسة فيه ، وتنفير كثير من الدارسين منه ، وتضليل الناس فى جدواه . ولذا نرى من الضرورى أن نبدأ بتحديد معالمه وتوضيحها .

مدلول « الأدب المقارن » تاريخى . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، فى حاضرها أو فى ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التى تعالج أو تحاكى فى الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية فى العمل الأدبى ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس فى آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير فى أدب الرحالة من الكتاب .

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هى اللغات ، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربيًا مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه .

فلغات الآداب هى ما يعتد به الأدب المقارن فى دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها .

وبناء على تعريف الأدب المقارن السابق ، نلحظ أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار ، إذ كان الأولى أن يسمى : « التاريخ المقارن للآداب » أو « تاريخ الآداب المقارن » ، ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن . وهى تسمية ناقصة[1] فى مدلولها ، ولكن إيجازها سهّل تناولها ، فغلبت على كل تسمية أخرى[2] .

والأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد فى معناهما الحديث ، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى . وكل أدب قومى يلتقى حتمًا فى عصور نهضاته بالآداب العالمية ، ويتعاون معها فى توجيه الوعى الإنسانى أو القومى ، ويكمل وينهض بهذا الالتقاء ، ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد ، لأنه يستلزم ثقافة خاصة ، بها يستطاع التعمق فى مواطن تلاقى الآداب العالمية . وإنما يستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التى تأتى ثمرة التعمق فى دراسة الصلات الأدبية العالمية فى ذاتها .

---

(١) ما أشبه هذا النقص فى التسمية بتسمية « المذهب الرمزى » فى الأدب ، وكان الأولى أن يسمى « المذهب الايحائى » ، لأنه فى جوهره يبحث فى فن الايحاء وفلسفته فى الشعر كما لحظ ذلك لويس كازاميان فى كتابه .

Symbolisme et Poésie, Paris, 1947, p. 9-10.

وقد كان لتسمية المذهب الرمزى بهذا الاسم عندنا أخطاء جسيمة فى فهمه تشبه الخطأ فى فهم الأدب المقارن بسبب تسميته كذلك .

(٢) وقد أطلق كبار كتاب أوروبا هذه الأسماء المختلفة على الأدب المقارن طوال القرن التاسع عشر ، ولكن اسم الأدب المقارن كان أكثرها نجاحا ، وبخاصة بعد أن جرى به قلم الناقد الفرنسى الكبير : « سانت بوف » Sainte-Beuve عام ١٨٦٨ انظر :

H. de Littérature Comparée, 1921, p. 7-9.

ولا تقف أهمية الأدب المقارن عند حدود دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، والقضايا الإنسانية فى الفن ، بل إنه يكشف عن جوانب تأثير الكتاب فى الأدب القومى بالآداب العالمية . وما عن جوانب تأثير الكتاب فى الأدب القومى بالآداب العالمية فى ذاتها . أغزر جوانب هذا التأثير ، وما أعمق معناها لدى كبار الكتاب فى كل دولة . وهذا هو ما عبر عنه الناقد الفرنسى « فيلمان » Villemain فى محاضراته فى السربون عام ١٨٢٨م ، بأنه : « السرقات الأدبية الأبدية التى تتبادلها كل الدول »[١] . على أن الأدب المقارن أرحب أفقًا وأعمق نظرًا وأصدق نتائج فى دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه : السرقات الأدبية ، كما سيتضح ذلك من شرحنا للأدب المقارن ومناهجه فيما بعد .

وقد كان الباحث الفرنسى « جون جاك أمبير » J.J. Ampère من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن ، حين قال فى محاضراته فى السربون عام ١٨٣٢م : « سنقوم – أيها السادة – بتلك الدراسات المقارنة التى بدونها لا يكمل تاريخ الأدب »[٢] .

وقصدًا إلى توضيح معنى الأدب المقارن توضيحًا لا لبس فيه ، نقف عند مفهومه ، لنخرج ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدوا لهذا النوع من الدراسة ، ثم نحدد ذلك المفهوم فى أوسع معانيه ، فندخل فيه ما يتوهم أنه خارج عن نطاقه .

ويترتب على ما سبق أن ذكرنا من تعريف ، أنه لايعد من الأدب المقارن فى شىء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات

(١) انظر R. de Synthèses Historique, 1920, p. 4.

(٢) H. de Littérature Comparée, p. 8.

تاريخية حتى يؤثر أحدهم فى الآخر نوعًا من التأثير ، أو يتأثر به . فمثلا ألف الكاتب الفرنسى الكبير « ستاندال » Stendhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢) كتابًا عنوانه « راسين وشكسبير »[1] ، لمقابلة الأصول التقليدية فى مسرحيات « راسين » بوجوه الإبداع فى مسرحيات « شكسبير » . ويتخذ هذه المقالة وسيلة للإشادة بأصالة « شكسبير » ، وبدراسته « القلب الإنسانى فيما له من قوانين إنسانية خاصة به ، وفيما يقوم أمامها من عقبات » . ويثور على القواعد الكلاسيكية التحكمية ، منتصرًا بذلك للرومانتيكيين . ويتخذ « راسين » مثالا للشعراء عبيد القواعد ، على حين يضرب المثل للاتجاهات الفنية التى ينتصر لها من مسرحيات « شكسبير » . والكتاب بذلك ذو قيمة فى فهم الدعوة الرومانتيكية التى اتخذ « شكسبير » و « راسين » تعلة للانتصار لها ، وذو قيمة كذلك فى فهم كاتبه نفسه وماله من ثقافة ، ولكنه ليس من الأدب المقارن لا فى منهجه ، ولا فى موضوعه ، إذ ليس بين « شكسبير » و « راسين » من صلة تاريخية . والأمر كذلك فيما يعقد مثلا من موازنة بين الشاعر الإنجليزى : « ملتن » Milton (١٦٠٦ - ١٦٧٤م) وبين أبى العلاء المعرى (٣٦٣هـ = ٩٧٣م - ٤٤٩هـ = ١٠٥٧م) لأن كليهما كان أعمى ، وانتج خاضعًا لهذه العاهة ، ثم على الأخص لأن لكل منهما آراء متطرفة فيما يخص الدين ، وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر به ، فتشابه آرائهما وظروفهما أو مكانتهما الاجتماعية ليست لها قيمة تاريخية .

ولا يصح أن ندخل فى حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب ونقده لمجرد تشابهها أو تقاربها بدون أن يكون بينها صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل

(١) Racine et Shakespeare - وقد نشر الجزء الأول منه عام ١٨٢٣ ، والجزء الثانى عام ١٨٢٥ .

من أى نوع كان . قد يكون الجرى وراء مقارنات من هذا النوع مفيدًا لتقوي
الملاحظة وللإحاطة بمعلومات كثيرة ، ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يعد ف
باب الأدب المقارن . على أن مثل هذه المقارنات فى أغلب صورها عقيمة ، لأن
لا تشرح شيئًا ، بل تقوم على نوع من الترف العقلى ، أساسه جمع معلومات لا
نظام فيها ولا قاعدة لها ، ولا يجمع بينها إلا مجرد ما يبدو من تشابه . ونربأ بالأدب
المقارن أن يتناول مثل هذا النوع من الدراسات التى أساسها الصدفة والإدراك
الرخيص للمشابهات ، ومجرد الإلمام بمعلومات والاطلاع على نصوص : لأننا لا
نقصد بدراسة الأدب المقارن إلا الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخى
وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى ، وصلة توالدها بعضها من بعض ، والصفات
العامة التى احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر ، ثم الألوان الخاصة التى
فقدتها أو كسبتها بهذا الانتقال . لمثل هذه الدراسات فليعمل العاملون ، ومن
ترجى الفوائد التى يتطلع إليها الباحثون . أما تلك الموازنات التى لا تشرح شيئا
والتى تبقى غامضة لا يوضحها تاريخ ، فلا تتجاوز فى ضآلة قيمتها « مجهود أستا
فى علم الأحياء ينفق وقته فى شرح التقارب شكلا ولونا بين زهرة وحشرة »[1]

وكما أخرجنا من حساب الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات بين آداب
ليست بينها صلة تاريخية ، كذلك نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن في
شىء – طبقًا لما قدمنا – ما يساق من موازنات فى داخل الأدب القومى
الواحد ، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا .

فالموازنة بين أبى تمام والبحترى أو بين حافظ وشوقى فى الأدب العربى ، وكذ
الموازنة بين « كورنى » Corneille و « راسين » Racine أو بين « بسكال »

(١) H. de Litt. Comp.. 1921, p. 7.

Pascal و « مونتيني » Montaigne – أو بين « راسين » و « فولتير » فى الأدب الفرنسى ، يتخلى عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومى ، لأن مثل هذه المقارنات – على أهميتها التاريخية أحيانا – لا تتعدى نطاق الأدب الواحد ، فى حين أن ميدان الأدب المقارن دولى يربط أدبين مختلفين أو أكثر.

ومهما أعرنا من أهمية للموازنات الداخلية لأدب واحد ، فإنها أقل خصبًا وأضيق مجالا وأهون فائدة من الدراسات المقارنة ، وذلك لأنها لا تشرح إلا نمو الاستعداد والمواهب للكاتب فى علاقاته مع سابقيه من أبناء أمته . وكثيرًا ما تسير على وتيرة واحدة وفى حدود ضيقة ، كدراستنا للحريرى وتأثره ببديع الزمان الهمذانى ، أوكدراستنا للشعراء اللاحقين وتقليدهم الشعراء الجاهليين فى الأدب العربى . أين هذا مما لو وضعنا نصب أعيننا أن ندرس نوع المقامات ونشأتها فى الأدب العربى وتطورها فيه ، ثم انتقالها للأدب الفارسى وحظها منه ، أو ندرس موضوعًا كموضوع « مجنون ليلى » فى الأدب العربى ، وكيف تطور فى الأدب الفارسى وبعد عن ميدان الحب والغزل العذرى إلى ميدان الرمزية الصوفية فى الأدب الثانى ، أو أن ندرس تأثير الأدب القديم اليونانى أو اللاتينى فى أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم ، بناء على نظريتهم فى محاكاة الأقدمين ، على نحو ما سنشرح أصوله بعد قليل ، أو ندرس تأثير شكسبير فى المذهب الرومانتيكى فى فرنسا ؟

مثل هذه الدراسة تعد من صميم الأدب المقارن ، على حين تعد الموازنات الأولى من نطاق الأدب القومى البحت ، ويدلنا مجرد سرد الأمثلة السابقة على فضل الدراسات المقارنة على الموازنات بصفة عامة .

بقى لنا أن ننبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذى شرحناه – وهو الصلة

الدولية بين مختلف الآداب – أوسع مما يبدو لأول وهلة ، إذ هو لا يقـ
دراسة الاستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج
للأشخاص من أدب إلى آخر ، بل يشمل أيضًا دراسة نوع التأثر الذى
به الكاتب فى لغته التى يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر . وهو ما
أن نطلق عليه : تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى . وقد يبعد هذ
كثيرًا أو قليلاً من الحقيقة .

فمثلا ، قد تأثر صوفية الفرس من المسلمين بالقرآن والدين ، ول
تأويلها تأويلا كبيرًا ، بحيث أدخلوا فى مفهومها كثيرًا من فلسفة « أف
و« أفلوطين » العاطفية ، وكثيرًا من مبادئ التصوف فى الهند وايران ا
ولكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول ﷺ على هذه الطريقة ،
أن أخضعوها لآرائهم وظنوا أنهم لها خاضعون . ومع ذلك نعدهم
بالقرآن والحديث عن طريق التأويل .

ونرى مثلا آخر لهذا التأويل فى الكتاب الإنجليزى «ت
Thomas Carlyl (١٧٩٥ – ١٨٨١) ، حين أول ما قرأه عن الكاتب
الألمانى « جوته » Goethe (١٧٤٩ – ١٨٣٢) ، فلم يلحظ ما فى إنتاج
من جوانب السخرية والإلحاد ، والجحود والإنكار ، وجوانب الاست
داعى الملذات . وإنما أرى فيه ما يتفق وتربيته الدينية الخلقية ، فرأى ف
يدعو إلى التدين والخضوع لما يفرضه الخلق القويم ، وداعية إلى العيش ف
الدعة والواجب اليومى ، فيقول عنه فى مقدمة رحلاته عام ١٨٢٧ :
«جوته» « فولتير » ألمانيا ، ولكنها تسمية خاطئة تصفه بما ليس فيه . وحتى
صفحًا عن مكانته وعن خلقه القويم – بوصفه إنسانًا – فإنه فى تفكير
ينتمى إلى طراز فى للرجال أعلى من ذلك الطفل المدلل فى عالم أفسده

(يقصد فولتير) . فليس « جوته » بالشاك ولا بالجدف ، ولكنه المعلم الذى يحترم الحق . إنه ليس هدمًا ، بل بناء وليس رجل فكر فحسب ولكنه حكيم[1] .
وكان لتأويل « كارليل » صدى قوى فى رأى العالم الإنجليزى ، ولدى الكتاب والشعراء الإنجليز الذين اتخذوا رائدًا خلقيًا لهم فيما يكتبون ، حتى ليقول الكاتب القصصى الإنجليزى « إدوارد بولورليتون » فى مقدمة قصتين له[2] ذاتى طابع خلقى عام ١٨٤٠م : « فيما يخص الفكرة الأولى ، فكرة التربية الخلقية ، أو التعليم العملى ، من اليسير أن يرى القارئ أننى مدين بها لقصة « ويلهلم ميستر » Wilhelm Meister لـ « جوته »، وبتأثير هذا التأويل كان يرى الشاعر الإنجليزى الغنائى « تنيسون » Tennyson (١٨٠٦ – ١٨٩٢م) فى « جوته » مثال الحكيم الخلقى ، ويقتبس فى بعض أشعاره من حكمه[3] . ونعد هذا فى الأدب المقارن من تأثير « جوته » بتأويل « كارليل » له . وإن كان هذا التأويل فى الحقيقة مجافيًا للصواب .

ويندرج فى الأدب المقارن نوع آخر من التأثير نسميه : التأثير العكسى l'Influence à Rebours ، كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر فى أدب أمة أخرى ، فينتج عن هذه المقارنة أثرها فى تأليفه . ولنأخذ لذلك مثلا شاعرنا « أحمد شوقى » فى مسرحيته : « كليوباترا » ، فقد تأثر فى فكرة دفاعه عن « كليوباترا » – بوصفها مصرية – بالمسرحيات الكثيرة الأوربية فى الموضوع . وقد ظفر موضوع « كليوباترا » فى الآداب الأوربية بما لم يكد يظفر به موضوع آخر فى

---

(١) انظر J. Marie-Carré : Goethe en Angletterre, 1920, p. 124-129.

(٢) انظر E. Bulwer-Lytton : Ernest Maltravers; Alice, préface.

(٣) انظر مرجع جون مارى كاريه السابق ص٢٠٦ – ٢١٥ ، ٢٥٢ – ٢٥٩ ، وكذا :
R. de Litt, Comparée, avril-septembre 1949, p. 188 – 190.

عدد المسرحيات التى ألفت فيه – وفيها جميعًا اتخذت «كليوباترا» مستهترة ولوعة بالملذات ، تتخذ إلى غايتها طرقًا ملتوية غير مستقيمة وكان «اكتافيوس» مثال العقلية الغربية فى رأيهم أيضًا : فى جده واستقامته وعزمه ، ثم كان «أنطونيوس» مثال العقلية الغربية قبل تعرفه بـ «كليوباترا» ، وبعد تعرفه بها صار مثلها ، ففقد ما كان يتصف به من عزم وقوة بتأثير سحرها . وقد أراد شوقى أن يدافع عن هذه النظرة الخاطئة بتصوير «كليوباترا» وطنية مخلصة تقدم وطنها حتى على حبها . ولسنا بصدد الرد على آراء من كتبوا عن «كليوباترا» ناظرين لها فى الآداب الأوربية تلك النظرة ، كما أنَّا لسنا بصدد بيان مدى توفيق شوقى فى تصويره الفنى لـ «كليوباترا» فى مسرحيته كذلك ، ولكنَّا – على أية حال – نعد شوقى متأثرًا بأولئك الكتاب أو الشعراء تأثرًا عكسيًا(١) .

(١) وهذا مثل آخر للتأثير العربى العكسى فى الفارسية فيما يخص جنس التاريخ الأدبى ، كما نراه فى تاريخ البيهقى ، فقد امتنع عن مدح نفسه متخذا له طريقا مضادا لما فعل الصولى فى كتابه : «الأوراق» . وإليكم ترجمة مايقوله أبو الفضل البيهقى عن الفارسية : «وكان أستاذى أبو الفضل الزوزنى رجلا عظيما ، ولن أتحدث عنه بكلام لا يليق ، إذ لا جدوى لشرح هذه الأحوال فى التاريخ . ولأن إذا تحدثت عن هؤلاء الأصدقاء والكبراء مادحا لهم فسيجرنى هذا إلى الحديث عن نفسى ولذا أربأ عن الخوض فيه ، حتى لايقال أن أبا الفضل يحاكى الصولى فى مدحه لنفسه . لأن الصولى ألف فى أخبار العباسيين رضى الله عنهم ، وسمى كتابه : «الأوراق» . وقد أجهد فيه نفسه ليثبت أنه رجل فاضل ، وأنه وحيد عصره فى اللغة والأدب والنحو – وفى الحق أنه كان يندر وجود مثله فى عصره – ولكنه ثابر على إطراء نفسه ومدح شعره ، وأورد فيه كثيرا من قصائده . وقد ضج من ذلك الناس ، وأنزلوه لهذا منزلة دون منزلته . ومن ذلك أنه كان يعقب مادحا نفسه على كل قصيدة من قصائده ، وإليك مثلا ما عقب على إحداها : «عندما قرأتها على الوزير الحسن على بن الفرات قلت : لو طلب الوزير من الشاعر البحترى قصيدة على هذا الروى والوزن لتراجع ولم يستطع ، فضحك الوزير وقال : «هذا صحيح» . وقد ضحك كثيرا من ذلك معاصروا الصولى ، والآن سيضحك كذلك منه القراء . وحين وقفت على هذه الحال امتنعت – أنا أبا الفضل البيهقى – أن أسلك طريق الصولى ، ولم أشأ أن أمدح نفسى» .

راجع الكتاب الفارسى : تاريخ بيهق ، طبعة طهران ١٣٥٤ (١٩٤٥م) ص٦٠٢ .

وعلى الأدب المقارن – إذا تصدى لهذا اللون من البحث – أن يشرح شرحًا تاريخيًا لماذا تعرض الكاتب فى أمة إلى هذا النوع من التأثير دون ذلك ، وما مبلغ شخصيته فيما تأثر به ، وما الألوان الخاصة والطابع القومى فى أدبه ، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبى الذى أثر فيه .

هذا ، ولن يضير كاتبًا – مهما تكن عبقريته ، ومهما سما فنه – أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه ، ليخرج منه إنتاج منطبعًا بطابعه ، متسمًا بمواهبه . فلكل فكرة ذات قيمة فى العالم المتمدين جذورها فى تاريخ الفكر الإنسانى الذى هو ميراث الناس عامة ، وتراث ذوى المواهب منهم بصفة خاصة . ويقول « بول فاليرى » Paul Valéry فى كتابه choses Vues : « لا شىء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة » .

وعلى هذا لا يقتصر الأدب المقارن – فى ميدان بحثه الذى شرحناه – على عرض الحقائق ، بل يشرحها شرحًا تاريخيًا مدعمًا بالبراهين وبالنصوص من الآداب التى يدرسها . والأدب المقارن يتناول الصلات العامة بين الآداب ، ولكن لا غنى له من النفوذ إلى جوانب كل أدب ليتبين فيها ما هو قومى وما هو دخيل ، ليبين أهمية اللقاح الأجنبى فى إخصاب الأدب القومى وتكثير ثمراته .

فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير ، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها ، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها فى تراثها الفكرى . ثم هو – بعد كل هذا – يساعد على خروج الآداب القومية من عزلتها ، كى ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك

التراث الأدبى العالمى[1] مجتمعًا . وبهذا المعنى لا يكون الأدب المقارن مكملا لتاريخ الأدب ولا أساسًا جديدًا أقوم لدراسات النقد فحسب ، بل هو – مع كل ذلك – عامل هام فى دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون لخير الإنسانية جمعاء .

ولكن الأدب المقارن الذى يزيد تاريخه قليلا عن نصف قرن ، لم يفهم منذ نشأته على نحو ما شرحناه الآن ، بل فهم فهمًا خاطئًا حينًا وناقصًا أحيانًا . وقبل أن يستقل بوجوده علمًا ، كان يختلط فى كتابة الكتاب بغيره من علوم الأدب . ولهذا وجب أن نتتبع – إجمالا – نشأته فى أوروبا ، ومراحل نموه فيها لنبين كيف استقر على ما هو عليه الآن علمًا مستقلا ذا فروع كثيرة .

---

(١) وبهذا يقضى على الغرور الذى يدفع كل شعب إلى اعتداده بأدبه والوقوف عند حدوده واحتقار ما عداه ، وهذه نظرة ساذجة ، ولكنها ذات ضرر جسيم إذا سرت إلى المثقفين أو من يزعمون أنفسهم متخصصين ، وقد كان لها تأثير سيىء فى تعويق نهضتنا فى الأدب والنقد (انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، مقدمة الطبعة الثالثة ص٢٤ – ٢٦) . ومن أمثلة هذا فى القديم ما كان العرب يطلقونه فى معنى « العجم » من أنه خلاف العرب ، رجل أعجم وقوم عجم ، والعجم من لا يفصح كالأعجمى . كالعجم من الحيوانات ونظير ذلك ما كان من الفرنسيين فى القرن السابع عشر (١٦٨٤) حين أتى وفد ملك سيام ، فأجاد التعبير عما يريد فى قصر « لويس السادس عشر » ، فدهش الفرنسيون كيف يستطيع غيرهم الإفصاح مما جعل الكاتب الخلقى المعاصر : (لابروير) ينعى عليهم ذلك ومما قاله : « ... اذا كانت فينا صفات وحشية ، فهى تلك التى تدفعنا إلى الدهشة من رؤية سوانا من الشعوب يعقل فى قوله وحججه مثلما نرى فى
La Bruyère : Les Caractères, XII, 22,
ونظير ذلك ما نراه فى كلام البحاثة اللغوى الفرنسى (بوهور Bouhours (١٦٢٨ - ١٧٠٢) إذ يقول : « إن نطقنا – نحن الفرنسيين – هو النطق الطبيعى ، فلغة الصينيين والأسيويين غباء ، وكلام الألمان صخب وضوضاء ، وحديث الأسبان موقع – ومنطق الإيطاليين زفير ، ولغة الإنجليز صفير . والفرنسيون وحدهم هم الذين يتكلمون »

L. Bouhours : Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1971; cf. Hallam : Introduction to the Literature Of Europe, London, 1872. Vol. 4, p. 402.

عَالميـــة الأدب
وأصُول التجديد وعَوامله

يراد بالدراسة – فى هذا الفرع من فروع المقارنات – الوقوف على وسائل انتقال التأثير والتأثر بين الآداب ، والعوامل الممهدة لاتصال الآداب بعضها ببعض ، وما يتصل بذلك من أسس التجديد واتجاهاته فى مختلف عصور النهضات الأدبية .

وقد تستقل البحوث المقارنة فى هذا المجال على أنها نقطة البدء فى الصلات الأدبية ، وقد لا تستقل بها البحوث ، ولكنها تظل تمهيدًا ضروريًا لدراسة المسائل الأدبية المقارنة .

وعالمية الأدب يراد بها هنا خروج الأدب من نطاق اللغة التى كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى ، إما للإفادة منها وورود مناهلها ، وإما لإمدادها بما به تغنى وتكمل فى نواحيها الفنية وموضوعاتها .

ونفرق بين العالمية فى معناها السابق وبين ما سبق أن توقع تحققه « جوته » الألمانى ومن ساروا على نهجه ، مما سموه . « الأدب العالمى »[1] ، يريدون بذلك أن الآداب العالمية فى المستقبل المنشود – حين يتم تجاوبها بعضها مع بعض – لن تلبث أن تتوحد جميعها فى أجناسها الأدبية وأصولها الفنية وغاياتها الإنسانية ، بحيث لا تبقى من حدود بينها سوى حدود اللغة وما يمكن أن يستمد من البيئة والإقليم . ومع إقرارنا أن هذا علم جميل إنسانى نقرر مع ذلك أنه بعيد التحقيق .

(١) Wiltiliteratur

ذلك أن الأدب – قبل كل شيء – استجابة لحاجة الوطن والقومية . وموضوعه تغذية هذه الحاجات . وهي محلية موضوعية أولا . وهي تشف حتما عن غايات عالمية ، ولكن من وراء التعبير عن المسائل والآمال والآلام القومية أو الوطنية ، وما يتبع ذلك من المواقف النفسية والخواطر الذاتية التي لابد أن تدل أولا على حال المؤلف بوصفه مواطنًا أو فردًا من جماعة كبيرة . فالكاتب يحدد موقفه . ويتوجه فيه بأدبه إلى جمهور عيني ، في عصر تاريخي معين . ومن وراء موقفه الخاص تتكشف معان إنسانية ، وفضائل عالمية ، ومشاعر عامة ، ولكنها لا تتراءى إلا من خلال الموقف المحدد كل التحديد . فالآداب وطنية قومية أولا . وخلود الآثار الأدبية لايأتي من جهة عالمية دلالاتها ، ولكنه ينتج عن صدقها ، وتعمقها في الوعي الوطني والتاريخي ؛ وأصالتها الفنية في تصوير آمال الشعوب وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره .

وعالمية الأدب في معناها السابق – وهو خروج الآداب من حدودها القومية ، نشدانًا لما هو جديد تهضمه وتتغذى به ، مسايرة لضرورة التعاون الفني والفكري بعضها مع بعض – لها أسسها العامة التي تحدد سيرها .

١ – والأساس الأول هو اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى على حسب حاجته ، ينشد في هذا الاختيار دوافع نهضته وتقدمه ، ليكمل المأثور من تراثه القومي ويغنيه . فيجب أن يكون الباعث الأول على هذا الاختيار هو الحرص على توفير عوامل النهوض للأدب القومي ، لئلا يقف معزولا منطويا على نفسه ، متخلفًا عن أداء رسالته . وأصالة اللغة القومية ، وتقاليدها الموروثة ، وإمكانيات أهلها الاجتماعية والفكرية ، وطاقتها الفنية في التعبير والصياغة ، كل هذه تقف بمثابة حراس أمناء وموانع حصينة ، كي لا ينحرف هذا الاختيار عن غايته ، خوفًا من أن تمحى الحدود القومية ، أو أن تنطمس معالم العبقرية اللغوية

للأدب المتأثر ، وهى التى يراد إكمالها وإغناؤها بهذا الاختيار . وكل كاتب يشتط فى هذا الاختيار والاقتباس ، فيطغى على أصول اللغة وتراثها ، يتعرض لخطر قطع علاقاته - لا مع قرائه وجمهوره فحسب - بل ومع روح اللغة القومية وطاقاتها التعبيرية . ولهذا كان لابد فى هذا الاختيار والاقتباس من أمناء قد تعمقوا فى دراسة أدبهم ، وطوعوا لغتهم ، بعد إحاطتهم بأدبها ووعيهم الدقيق لخصائصه ، كى ينقلوا بروح لغتهم وخصائصها التعبيرية ما يتطلبون إلى هضمه من المناهل الأخرى من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية لابد منها فى إكمال ثقافتهم العصرية ونهضة أدبهم القومى . ولم يقل أحد من دعاة التجديد - ولا وزن عندنا لأدعيائه - بإهمال هذا الشرط الجوهرى عند محاولة الإفادة من الأدب القومى إليها . فإذا حدث أن أغفل الكتاب المتأثرون ما يجب عليهم من التعمق فى ثقافتهم الأدبية فى لغتهم ، وانغمسوا مع ذلك فى الآداب التى يعجبون بها ، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى ، وتفقدهم لغتهم الأدبية كما يفقدهم أدبها ، فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه .

فمحور التأثر هو الأصالة ، أصالة الأفراد وأصالة القومية ، وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة . والخطر كل الخطر فى التقليد الأعمى الذى ينحرف بالتجديد ويضل طريقه السوى . فالأصالة الحق ليست هى بقاء المرء فى حدود ذاته ، وليست هى إباء التجارب مع العالم الخارجى ، لكى يظل المرء هو هو دون تغير أو تحوير ، ولكن الأصالة الحق هى القدرة على الإفادة من مظان الإفادة الخارجة عن نطاق الذات ، حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها . ولا يستطيع امرؤ أن يصقل نفسه ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، وبالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

٢ – وهذه الدعوات تتجه إلى الصفوة من ذوى المواهب الذين يخرجون م
حدود أدبهم تلبية لحاجاتهم الفكرية والفنية أينما وجدت ، فمثلا يذكر شاعر
أحمد شوقى – فى مقدمة الطبعة الأولى للشوقيات – أنه حين اطّلع على الأدب
الفرنسى ، شعر بحاجة ملحة إلى إغناء اللغة العربية فى جنسَى المسرحية الشعر
والقصة على لسان الحيوان . وما القصة فى معناها الفنى ، وكذلك المسرحية
أدبنا الحديث ، إلا نتاج جهود هذه الصفوة من كتابنا الذين حاولوا إغناء أد
بما عرفوا من أجناس أدبية فى الآداب الأخرى . فقد بدأنا نهضتنا الأدبية فى ه
القرن فى الشعر الغنائى أولا ، لأنه كان الجنس الأدبى المزدهر عندنا قديما
وطبيعى أن يكون التجديد فى جنس أدبى موروث أيسر وأقرب منا لا من خلا
أجناس أدبية جديدة . وقد بدأنا تطورنا فى القصة بالتأثر بالقصص الغر
وبالموروث من قصص أدبنا القديم . وأوضح مثل لذلك هو التأثر فى إنتاج
القصصى الحديث بفن المقامة العربية إلى جانب التأثر بالآداب الغربية ، وذلك
قصة « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى . وفيها نجد البطل ، والراو
عنه ، وسرد المخاطرات المتلاحقة التى لا يربط بينها سوى شخصية البطل ،
العناية البالغة بالأسلوب . وتلك وجوه تأثر المويلحى فى ذلك الكتاب بالمقامة
ولكن التأثير الغربى فيها واضح فى تنويع المناظر ، وفى نوع المغامرات ، و
التحليل النفسى للشخصيات فى صراعها مع الأحداث ، ثم دلالة ذلك كله ع
جوانب النقد الاجتماعى لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الو
الاجتماعى الوليد . وينتهى المويلحى إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم
ثم اقتباس المفيد من نظم الغرب . ولا شك أن هذا الكاتب متأثر فى نواحيه الف
والاجتماعية بالثقافة الغربية وبأثرها فى آراء المصلحين من معاصريه .

وفى المسرحية بدأنا تأثرنا بالمذهب الكلاسيكى ، فى مراعاة الوحدات الثلا

فى المسرحيات الشعرية ، وفى الموضوعات العامة . وترجمنا من الآداب الغربية — وبخاصة الأدب الفرنسى — أهم الآثار الكلاسيكية ، على حين كانت الكلاسيكية قد ماتت فى الآداب الأوربية . وذلك لملاءمتها لحالاتنا الاجتماعية آنذاك .

٣ — فليست صنوف التأثر الأدبى سوى بعث وتوجيه . وهى بمثابة التلقيح والإخصاب ، أو بمثابة بذور فكرية وفنية تستنبت فى آداب غير أدبها ، متى تهيأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة .

٤ — فلابد أن تتهيأ لها حالة استقبال مناسبة لدى الكاتب المتأثر وفى هذه الحالة تتجاوب الميول وتتشابه الطبائع ، وتتماثل الحالات ، ولكنها بالنسبة للكاتب المتأثر ليست سوى إمكانيات وميول تتطلب ظهورًا وتوجيهًا وتغذية يعوزها الأدب القومى ، ويصادفها — بفضل العبقريين من أهله — فى الآفاق الفسيحة للآداب الأخرى . كتب الشاعر الفرنسى : « بودلير » (١٨٢١ — ١٨٦٧) إلى صديق له ، يقول : « أتعرف لماذا ترجمت فى صبر ودأب ما كتبه إدجار ألان بو؟ لأنه كان يشبهنى . ففى أول مرة تصفحت فيها كتابا من كتبه ، رأيت ما كان مثار فتنتى وروعتى . ولم أعثر فيه على الموضوعات التى كنت أحلم بها فحسب ، ولكنى وجدت فيه كذلك الجمل التى كانت تراود أفكارى ، وكان له السبق إلى كتابتها قبلى بعشرين عامًا » .

وفى هذا المجال — مجال التجاوب فى الميول والاتجاهات الفنية الفكرية — تمحى الحدود المعوّقة من اللغة والجنس . فيشعر الكاتب الذى يحاكى الآخرين ويتأثر بهم أنه بصدد من يشبهون مواطنيه ، لكثرة ما بينه وبينهم من تشابه ، بل إنه ليشعر أنهم مشاركوه فى وطنه الفكرى المثالى . وهم فى الواقع يخدمون وطنه

بإغناء أدبه والإسهام فى نهضته الفكرية والفنية ، فى حدود ما سبق أن ذكرنا م
قيود . وبهم يتحقق فى الأدب المتأثر مالم يكن قبلهم سوى إمكانيات وآما
ونزعات حائرة . فالكاتب المجدد يبحث فى المصادر الخارجة عن نطاق أدبه ؛
هو موجود سلفًا فى نفسه وجودًا إمكانيًا ، مصداقا لما يقال : « لن تبحث عز
إذا لم يكن قد سبق أن لقيتنى » .

تبادل التأثير والتأثر – على نحو ما ذكرنا – مجال تنافس وحيوية ، وأقو
ضمان لتقدم الأدب الوطنى والقومى . وهذا هو الفيلسوف « دالمبير » (١٧١٧
١٧٨٣) – وهو من مفكرى القرن الثامن عشر ، فى عصر التمهيد للثور
الفرنسية – يقول : « على كل الأمم المستنيرة أن تعطى وتأخذ ، هذه حقيقة ج
جوهرية لتقدم الآداب ، بحيث لا يصح أن ينساها أو يهون من شأنها أولئك
الذين يمارسون الأدب » .

هذا ، وعالمية الأدب التى بيَّنا معناها وشرحنا أسسها العامة ، لها عوامل عا
وعوامل خاصة .

(ا) ونقصد بالعوامل العامة تلك التى تكون سببًا فى وجود العالمية ، ولك
ليست عوامل فنية . ودارس الأدب المقارن لابد أن يكون على علم بها ، وأ
يتعرض لها فى دراسته للمسائل المقارنة بوصفها من عوامل التأثير والصلات بي
الآداب .

١ – وأهم هذه العوامل العامة – التى لابد أن نعرض لها فى أدبنا الحديث ـ
هو الوعى الحقيقى بإمكانيات الأدب القومى فيما يخص تلبية حاجات الأمة الوطني
والفكرية . ويستدعى هذا إعادة النظر فى أدبنا القديم ، وتقويمه من جديد على
نحو أعمق وأشمل لا على أساس ماضى الأدب القومى فحسب ، ولكن على

أساس أنه أدب من الآداب العالمية . فكما أن القديم يؤثر فى الجديد بالتوجيه وطاقة التعبير ، كذلك يؤثر الجديد فى القديم بإعادة تقويمه لاستكمال ما يعوزه ، ولتغذية حاجات الأمة الفكرية والفنية . ويتمثل ذلك التقويم الجديد فى شبه ثورة على القديم وحرص على إكماله فى وقت معًا . يقول جوته : « ينتهى كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجديد الخلق من ديباجته » .

ويدعو المجددون إلى الإفادة من هذه النفائس ، وتتضمن دعوتهم إعادة النظر فى قيمة تراث أدبهم القومى ، على ضوء جديد . وفى أثر ذلك تقوم عادة المعركة المألوفة فى كل عصر حى ناهض بين أولئك المجددين ودعاة المحافظة على القديم المعتدين به لايتجاوزونه .

وهذه هى معركة الأجيال بين القديم والحديث . وفيها يزعم دعاة الوقوف عند القديم أن فى الجديد خطرًا على الموروث من أدبهم ، وقضاء على تقاليدهم ويفرقون بين الآداب وغيرها من العلوم أو المواد والسلع . ويرون أن تبادل هذه الأشياء مفيد طبيعة ، كتبادل نظريات العلم . أما الآداب والفنون فهى وطنية محضة . وفى نقلها قضاء عليها وخطر على قومية من تنتقل إليهم . وهذه فردية يكذبها واقع الآداب العالمية فى عصورها المختلفة ، فعصور النهضات هى عصور اتصال الأدب القومى بغيره من الآداب ، وعصور الركود هى العصور التى ينطوى فيها الأدب على نفسه ، فيكرر معانيه ، ويجترها ، حتى تصير مملولة من كتابها وقرائها على سواء .

ولا خطر فى ذلك على القيّم من تراثنا . ثم إن واجبنا نحوه يحملنا على مسايرة الركب العالمى فيه ، لننميه بتنمية عناصر نضجه الفنى ، بما تسعه قدرتنا

وإمكانياتنا من وسائل . ومنها ورود المناهل الأجنبية والاختيار من بينها ما قيدنا به ذلك الاختيار فيما سبق .

ويستفاد مما قلنا أن القومية والوطنية وإمكانيات اللغة وأهلها بمثابة أو بمثابة مصفاة ، لئلا يشتط الاختيار ، فيحيد التأثر عن غايته . ومدار ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ماهو من طبيعة الفن وماهو عماد يظل تحكميًا لا سند له . فمن الخطأ إنكار الجديد لا لشيء إلا لأنه ج يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالنزعة إلى الجدة لذات الجدة أنها أيسر وأسهل . فلا سند لما لا يستند على أساس .

وإزاء التطرف من الجامدين فى زعمهم أنهم حريصون على الق قيمة للجديد ، يتطرف كذلك دعاة الجديد ، فينكرون كل فضل للا الحق يظهر هذا التطرف بين معسكرى القديم والجديد طابعًا عامًا ل التجديد ، ولكن لا يلبث أن يتم الظفر لدعاة التجديد الحقيقيين الذ على نفع أدبهم وتلبية الحاجات الفنية والفكرية لقوميتهم . وحينئ لهجتهم ، فيعرفون فضل القديم فى عصره ، ويتجلى آنذاك حرصهم الموروث القيّم بالطريف المكتسب .

على أن الدعوة إلى الجديد القيّم – على ما يصحبها عادة من ح وخطر التطرف – تظل دائمًا أمارة من أمارات الحياة . وفيها تذ والحمية ، وتتجلى فيها الحاجة إلى بذل الجهود والتنافس فى الإجادة . جياشة ، تفضل – على أية حال – البقاء فى الحياة الراكدة ، فى د وفكرية جامدة آسنة لا حركة فيها ولا تجديد .

٢ – ومن عوامل عالمية الأدب أيضًا الرحلات والبعثات الأدبية ا

ثمراتها إنتاج المجددين فى أدبنا الحديث فى مختلف الأجناس الأدبية . فلا شك أن هؤلاء وأمثالهم كانوا يطّلعون على الآداب الأجنبية فى مصر ، ولكن لفت نظرهم إلى تيارات الأدب الأجنبية مارأوا فى الأدب الفرنسى حين رحلوا إلى أوربا ، واختلطوا بكتابها ، وشاهدوا مسارحها ، وتياراتها الفكرية والفنية ، كما يتضح مما كتبوه عنها . فكانت رحلاتهم هى نواة التأثر المستمر . وقلما تتخذ هذه الرحلات فى العصر الحديث صورة جماعية فى شكل هجرات ، بها تتأثر الجماعات المهجارة معًا ، فى خضوعها لتيار عام ، كما فى أدب المهجريين شعرهم ونثرهم .

وكان التأثر الأدبى فى القديم فى جملته جماعيًا أيضًا فيما يخص عاملى الحروب والغزو ، وهما عاملان قل أثرهما الآن فى العصور الحديثة ، نتيجة لتنبه الضمير العام العالمى .

ولهذا يظل التأثر الغالب فى العصور الحديثة ذا طابع فردى فى منشئه لدى الكاتب الذى يتأثر بما يتاح له من وسائل الثقافة وأجهزتها الحديثة ، وهذه الوسائل هى التى تتمثل فى العوامل الخاصة لعالمية الأدب .

(ب) والعوامل الخاصة هى العوامل الفنية ، وتتطلب من الباحث مقدرة على جلاء طابعها وتحديد تأثيرها . ونقتصر منها على ما يهمنا من توجيه دراسة التأثر الأدبى فى عصرنا الحديث .

ولا شك أن أجهزة الثقافة الحديثة من دور خيالة وإذاعة و « تليفزيون » آثار كبيرة فى لفت أنظار الكتاب إلى عيون المؤلفات الأجنبية وكتابها ، ونجد مثلا لذلك فى اعتراف كاتبنا الكبير الأستاذ توفيق الحكيم ، بأنه ألف مسرحيته « بيجماليون » على أثر مشاهدته شريطًا من أشرطة الخيالة ، موضوعه مسرحية برناردشو الشهيرة التى عنوانها « بيجماليون » . ولا ينفى هذا أن الأستاذ الحكيم كان

قد اطّلع قبل على الأسطورة اليونانية الأصل ، كما كان قد رأى من قبل لوحة للأسطورة فى متحف اللوفر بباريس ، ولكن رؤيته لذلك الشريط السينمائى كان نقطة البدء فى بعثه على اتخاذ الأسطورة موضوعًا لمسرحيته الشهيرة . ولا يبعد أن نجد أمثلة كثيرة وجهت كتابنا وشعراءنا إلى موضوعات من هذا النوع على أثر سماعهم أو رؤيتهم الآثار الأدبية لكتاب الآداب الأخرى ، ولكن مهما يكن من شىء ، لا تزال الكتب هى أكثر وسائل الثقافة تأثيرًا ، وأعظمها خطرًا ، وأيسرها تحديدًا . ولا يزال الكتاب هو أداة التعليم والثقافة التى لا يغنى عنها سواء من وسائل ثقافية وتعليمية مهما كانت قيمتها . على أن مجال الكتب هو الذى يتيسر لنا تحديده وبيان أثره بوصفه وسيلة اتصال بين مختلف الآداب . ولهذا سنتحدث فى هذا الجزء عن الكتب من حيث إنها الطريق للتأثير والتأثر الأدبيين .

(ا) الكتب :

للكتب من حيث إنها السبيل لتلاقى الآداب ، أهمية خاصة فى دراسة أدب الحديث ، ونجملها فيما يأتى :

١ – الإلمام بالمعارف الأدبية واللغوية التى يعرفها الكتاب من الآداب الأخرى . ولهذه المعارف دلالتها على ثقافة الكاتب واتجاه التأثير فى جملته ، يبين عنه أدب العصر فمثلا يقسم رائد المسرح العربى « مارون النقاش (١٨١٧ – ١٨٥٥) المسرحيات إلى قسمين « بروزة » ويقصد بها المسرحيات غ الغنائية من كوميديا ودراما ، ثم « أوبرا » ، ويقصد بها المسرحيات الغنائ الملحّنة ، ثم يرجح أن يبتدىء المسرح العربى بالنوع الثانى لأنه أميل إليه ، ثم لأ « أحب من الأول عند قومى وعشيرتى ، فلذلك قد صوبت أخيرًا قصدى إ تقليد المسرح الموسيقى المجدى ... »[1] . ومن ذلك النص نعلم نوع المسرحيا

(١) أرزة لبنان ، لمارون النقاش ، بيروت ١٨٦٩ ص١٦ .

التى حاكاها ، ويتيح لنا ذلك أن نتتبع تأثره فيها بالمسرحيات الإيطالية والكتاب الإيطاليون مبرزون فى هذا المجال . ولكن إذا أمعنا النظر فى إنتاجه كذلك ، رأينا أثارات لايستهان بها من الثقافة الفرنسية ، تحملنا على تتبع مصادره فيها . ونكتفى هنا بأمثلة لها : فإلى جانب إيراده جملا بالفرنسية يكتبها بالحروف العربية فى مسرحية الحسود السليط [1] نراه يتأثر مباشرة بمناظر من مسرحيات موليير . ففى مسرحية مارون النقاش التى عنوانها البخيل ، فى الفصل الأول منها ، يفتش البخيل – المسمى « قرادا » – خادمه « مالكا » ، ظنا منه أنه سرق شيئًا من نقوده ، قائلا له : أرنى كفيك ، وبعد أن يراهما يقول له قراد : « أين اليد الأخرى ؟ » ، وهى نكتة طريفة ، كأن البخيل فى اضطرابه خوفا على نقوده يعتقد أن السارق له يد ثالثة غير يديه ، وهى نفس النكته فى بخيل موليير [2] وهى من النكات غير المعروفة فى العربية ، مما يحملنا على التفكير فى تأثير مؤلفنا العربى بالثقافة الفرنسية . وأوضح من ذلك حديث « جرجس السليط » لأبى عيسى الشامى ، فى مسرحية مارون النقاش التى عنوانها « السليط الحسود » ، الفصل الأول منها ، حين يقول أبو عيسى : « اعلم ياحبيبى أن النثر هو الكلام المنثور لا المنظوم ، أعنى الكلام المتداول فى ألسنة العموم ، فما كان نثرًا لم يكن شعرًا ، وما كان شعرًا لم يكن نثرًا » فيجيب أبو عيسى : « ها ، ها ! ، الآن علمت معناه وتعلمت ، فحين أقول لخادمى : « نولنى عمامتى ، ولبسنى بابوجى » ، أكون بالنثر تكلمت ... صار عمرى نحو ثلاثين سنة ، وأنا أتكلم بالنثر ولا علم لى بذلك ، الحقيقة أن العلوم خير من السفر بالفلايك » [3] . فهذا الحوار تحوير

---

(١) مثلا ص٣٥٦ ، ٥٥٩ من كتابه السابق .

(٢) الفصل الأول – المنظر الثالث .

(٣) ص٢٩٠ من الكتاب السابق لمارون النقاش .

واضح لكلام مسيو جوردان مع معلم الفلسفة ، فى مسرحية : « البرجوا النبيل »[1] لموليير ويلقى لنا النص السابق ضوءًا على تأثر مارون ، فى الفد الأول من مسرحيته السابقة ، بالمنظر السابق الذكر لـ « موليير » ، ثم تأثره كلها بمسرحيات موليير الأخرى ، ومحاكاته لموليير على نحو يشف عن أصالة تنكر . ومثل هذه الأثارات هى مفتاح العثور على استقصاء التأثر غير الم للكتاب والشعراء . وإنما ضربنا مثلا بـ « مارون » ، لأن كثيرًا ممن تحدثوا ع كانوا يغفلون جانب تأثره بالثقافة الفرنسية . وفى الحق يبدو لأول وهلة أنه بالأدب الإيطالى فحسب ، فى مسرحياته ذات الطابع الغنائى ، ولكن تتبع إ بالمعارف اللغوية يفتح أمامنا مجالا فسيحًا لتأثره بالأدب الفرنسى ، كما وضح الأمثلة السابقة .

(٢) دراسة الترجمة :

لدراسة الكتب المترجمة أهمية خاصة لدى الباحثين فى الأدب المقارن . هى أساس الوقوف على ما لاقى الكتاب والشعراء من حظوة لدى الشع والكتاب فى الآداب الأخرى ، ويستطاع عن طريقها تحديد التأثر ، و التيارات الفكرية والفنية التى نفذت من أدب إلى آخر . ولا يكفى أن تذكر ا الكتب المترجمة فى عصر من العصور ، بل لابد من تصنيف هذه الكتب حسب اتجاهات مؤلفيها ، ومذاهبهم ، ونزعاتهم ، لأن هذا التصنيف ي مجالات واسعة للمقارنة المثمرة ، ويتطلب شروحًا لا غنى عنها لبيان أنواع ا التى سادت فى أدب ما . فلماذا تأثرنا – مثلا – بالترجمة عن الفرنسية أو وبالمذهب الكلاسيكى ثم الرومانتيكى ؟ ولماذا تأخر تأثرنا بالرمزية والواقعية . حين كانا هما المذهبين السائدين فى أوربا حين بدأنا نتأثر بآداب الغرب

(١) الفصل الثانى – المنظر الرابع .

ويجب التمييز بين رواج الكاتب فى آداب أخرى من حيث قراءة كتبه وبين تأثيره فى تلك الآداب . فقد يلقى كاتب من الكتاب العالميين رواجًا كبيرًا فى ترجماته إلى لغة أخرى ، على حين لا يلقى من أهلها ما يعادل هذا الرواج من ناحية التأثر به ، أو محاكاته .

وفى العصور الحديثة ، تفضل الترجمة الوفية للأصل ، وينبغى أن تكون جميلة الأداء . وفى العصور السالفة ، كانت الترجمة الجميلة غير الوفية هى الغالبة ، والترجمة الوفية غير الجميلة تفقد قيمتها الأدبية قليلا أو كثيرًا على حسب حالتها . أما الترجمة غير الوفية وغير الجميلة فلا قيمة لها بصفة عامة .

وفى نهضتنا الأدبية فى العصر الحديث ، كان تعريب القصص والمسرحيات حرًا كل الحرية . فكان المترجم يخلق الموضوع من جديد ، مستهديًا الأصل الأجنبى فى مجموعه ، مستبيحًا لنفسه تغيير ما يشاء من الأحداث والصور والأسماء . ومن أوائل من سلكوا هذا المسلك فى القصص العربى رفاعة رافع ، فى ترجمته : « مغامرات تليماك » ، للكاتب الفرنسى : « فنلون » ، وقد سماها : « وقائع الأفلاك ، فى حوادث تليماك » . وهذا العنوان نفسه ذو دلالة على ذوق رفاعة ، هذا الذوق الذى صبغ الترجمة صبغة فنية خاصة . على أن مما لا محيد عنه أن يبين الباحث الفرق بين الأصل والترجمة فى المضمون . فقد يكون للاختلاف فيه بين الأصل والترجمة دلالات ذات معنى اجتماعى أو فنى . وتحوير المنفلوطى للأصول الفرنسية لأعماله الأدبية ذو دلالة على مبلغ العصر من التذوق الفنى . فقد ترجم قصة بول فرجينى باسم : الفضيلة ، وغير مسرحية « سيرانو دى برجراك » للشاعر الفرنسى : إدمون روستان ، إلى قصة ، جعل عنوانها : الشاعر ، وهكذا سار فى قصصه الطويلة والقصيرة يقتبس كثيرًا منها من الأصل الأجنبى ، ويحور فيه ، ويسمو بالتعبير اللغوى ، ولكنه تعبير متخلف عن الوعى

الفنى فى جنس القصة ، وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل من الوجهة الفنية ، وإن كانت قد لقيت رواجًا كبيرًا لدى الجمهور المولع بحسن العبارة فحسب . وقد سار على منهج قريب منه حافظ إبراهيم ، فى ترجمته قصة « البائسين » لـ « فكتورهوجو » فنقص فيها وحور ماشاء .

وقد نضج وعينا الفنى ، وأصبح الجمهور يتطلب الترجمة الوفية الجميلة ولدينا كثير ممن بذلوا جهدًا كبيرًا فى هذه السبيل . ومنهم من هم كبار كتابنا : وقد آثروا أن يضموا إلى إنتاجهم الخالد ، هذه الترجمات لعيون آداب الغرب : فأدوا بذلك جهدًا ذا أثر محمود ، غايته وصل لغتنا وثقافتنا بالآداب والثقافات العالمية . وقد أثر هؤلاء بتعليقهم على ما ترجموا ، وبشخصياتهم ومكانتهم ، فى الترويج للآثار القيمة العالمية ، فكانوا فى ذلك كله بمثابة الوسطاء لعالمية الثقافة لدينا ، وأسهموا بذلك فى إغناء أدبهم فيما يعوزه من كمال ونضج .

أمثلة عَامة
فى توجيه الأدب المقارن
لدراسات الأدب العربى المعاصر

الأجناس الأدبية

نقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية العامة التى تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة . فقد يعالج موضوع واحد فى قصيدة غنائية ، وفى قصة ، وفى مسرحية ، وفى مقالة أو خطبة ... ولا شك أن طريقة معالجته ستختلف – ضرورة – من الناحية الفنية على حسب كل جنس من الأجناس الأدبية السابقة حين يختاره الشاعر أو الكاتب .

والتعبير بالأجناس الأدبية هو المرادف لنظيره فى الفرنسية [١] والأسبانية [٢] والألمانية [٣] . وأخذ هذا التعبير يستقر فى النقد الإنجليزى والأمريكى فى أوائل القرن العشرين ، فأصبح أكثر النقاد الإنجليز والأمريكيين يستعملون نفس التعبير الفرنسى [٤] بلفظه . وكان هؤلاء يستخدمون من قبل ما يرادف : الأصناف الأدبية ، أو الأنواع الأدبية [٥] ، على أن قلة من هؤلاء لا تزال تستخدم التعبيرين الأخيرين [٦] حتى الآن ، مما كان له أثر فى رواجها لدى بعض نقادنا ،

---

(١) Genres littéraires.

(٢) Genéros literarios.

(٣) Literarchen gattungs.

(٤) Literary genres.

(٥) Literary kinds, literary species.

(٦) انظر René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature, p. 340.

وكذا Dictionario de Literature Espanola, articulo : Géneros ; literaros.

وبخاصة ممن كانت ثقافتهم إنجليزية ، ففضلوهما على التعبير بكلمة الأغراض ، وكانت الأغراض تطلق على أنواع القصائد فى النقد العربى القديم ، وفيها يلتبس الموضوع بالغرض وبالنواحى الفنية الخاصة بوحدة العمل الأدبى .

وعندنا أن تسمية الأجناس بالأنواع الأدبية تسمية غامضة قاصرة ، غير محددة . وذلك أنها لا تكشف عن نواح فنية ، ولا تتراسل مع نظيرتها فى النقد العالمى . أما عبارة الأجناس الأدبية فلها – إلى جانب ميزتها فى تراسلها مع الاصطلاح النقدى العالمى – ميزة أخرى : أنها توحى بمعنى فنى عميق ، هو أن الأجناس[1] الأدبية كالأجناس الحيوية ، لها فى ذاتها ، وجود زمنى ومكانى ولها نشوء وارتقاء على حسب العصر وحاجاته . ثم هى تتعرض للموت كالأجناس الحيوية . وذلك كجنس الملحمة – مثلا – الذى مات فى عصرنا الحديث . وهذه النظرة العميقة لحظها أقدم النقاد العالميين ، وهو « أرسطو » ، حين تكلم فى نشأة الملهاة والمأساة ونموهما . وما « الوحدة العضوية » للعمل الأدبى – عند أرسطو – إلا ثمرة من ثمار تلك النظرة العميقة ، ولا يجهل ناقد جدوى وحدة العمل الفنى العضوية وما تركت من آثار فى النقد العالمى كله . وكان لـ « أرسطو » فضل اكتشاف هذه الوحدة العضوية وشرحها فى كتابه : فن الشعر . أما التعبير بالفنون الأدبية فهو فى نظرنا أوسع فى عمومه من الدلالة على الأجناس الأدبية . لأن الأدب كله – بأجناسه المختلفة – فن من الفنون الجميلة ، قسم الرسم والتصوير والموسيقى والنحت ... فالتعبير بالأجناس الأدبية فى رأينا أوضح تعبير وأوفاه .

---

(١) كلمة genre فى الفرنسية و génere بالأيطالية و génere بالأسبانية مأخوذة عن اللاتينية generis, genus بمعنى أصل ونشأة أولا ، ثم بمعنى جنس (= race) وهو ما نريده هنا ، وهو ما يراد بالأجناس الأدبية فى النقد العالمى ، وإن كانت الكلمة تطلق فى بعض التعبيرات فى اللغات اللاتينية على ما يرادف كلمة نوع أيضا .

وحاجاتنا إليه ملحوظة فى السمو بالعمل الفنى وإدراك وحدته وطريقة دراس دراسة حديثة .

ولا يتسع المجال هنا للحديث عن نظريات دراسة الأجناس الأدبية ، وشر نمو أهم هذه الأجناس ، وبيان تعاون الآداب العالمية فى نشأتها ونموها والخصائص الفنية الكثيرة المتنوعة التى أفاد بها أدبنا الآداب الأخرى أو أفاد منه فى القديم[1] والحديث .

وحسبنا أن نذكر هنا أن الأجناس الأدبية قد تنشأ طبيعية فى الآداب القومية ، دون استعانة فى نشأتها بالآداب الأخرى ، ولكنها – حين تنهض وتنضج فنيًا ، استجابة للحاجات الاجتماعية والفكرية – تستمد عادة أك عوامل نهوضها ونموها من الآداب الأخرى ، بفضل المجددين المتبحرين من أهل اللغة القومية .

فقد نشأت القصيدة العربية فى الأدب الجاهلى ، بطابعها التقليدى المعروف الذى لم تتوافر لها فيه وحدة الموضوع ولا الوحدة العضوية . وإنما كان لها آنذاك نوع من وحدة الترابط عن طريق التداعى النفسى فى خواطر الجاهلى ، على حسب تجاربه فى البادية . فهو فى طريقه إلى الممدوح يمر بالأطلال ، أو يعوج عليها ليراها ، ويبكى بها ذكرياته العزيزة ، ويرى فيها صور عواطفه الدارسة . ث يصف ناقته ورحلته عليها ، وما عانى أو رأى فى طريقه ، ليصور ما بذل من جهد فى شد الرحال إلى الممدوح . ثم يضفى عليه الفضائل التى يستطيع بها نيل حظوته ، كى يظفر بالنوال منه بوصف تحمل المشاق فى سبيل الرحلة إليه ، وبتغنّيه بفضائله . ثم صار هذا الطابع تقليديًا محضًا ، بعد أن فقد دواعيه البدوية

(١) انظر لذلك كلمة كتابى : الأدب المقارن .

التى كانت تبرره نوعًا من التبرير عند الجاهليين . ولم ينل نظام القصيدة تغير عميق فى نواحيها الفنية إلا فى عصرنا الحديث . وفيه تحولت القصيدة فى أدبنا المعاصر إلى تجربة أدبية ، تتوافر لها الأصالة الفنية فى تعبير الشاعر عما يؤمن به أو يشعر به فى صور غير تقليدية ، وفى وحدة فنية ، فيها تتمثل الصور حية عضوية . وتبع ذلك أن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، بل صارت الصور مترابطة متآزرة فى نطاق الوحدة العضوية العامة . وقد أفدنا فى ذلك من المذاهب الأدبية الحديثة منذ الرومانتيكيين ، بل إن البنية الفنية فى إيقاع القصيدة ووزنها قد نالها تغير كبير فى شعرنا المعاصر ، أخذنا أسسه الأولى عن الرمزيين ، ومزجناه فى المضمون بالاتجاه الواقعى . وفى هذا كله تلاقت – فى شعرنا الحديث – تيارات عالمية فنية وفلسفية واجتماعية ، لابد للباحث أن يقف عندها ، يميز الخطوط الدقيقة فى نسيجها الفنى .

وقد ينشأ الجنس الأدبى فى الأدب القومى عن طريق تأثر هذا الأدب بالآداب الأخرى ، مثل المسرحية ، ومثل القصة فى معناها الفنى فى أدبنا العربى ، فقد نشأتا ، وتطورتا ، واحتلتا فى الأدب العربى مكانة تضاءلت – بالنسبة لها – مكانة الشعر الغنائى فى أدبنا الحديث ، وهو الذى كان يشغل جل ميدان الأدب العربى قبل العصر الحاضر ، كما كاد يكون مشغلة النقد العربى القديم كله .

وسنكتفى هنا بعرض أمثلة نفصل فيها القول بعض التفصيل ، لنبين دور الأدب المقارن فى توجيه دراسة المسرحية الشعرية ، ثم الخرافة أو القصة على لسان الحيوان .

١ - المسرحية الشعرية :

لقد نشأت المسرحيات فى أدبنا العربى الحديث متأثرة بآداب الغرب . ولم يتأثر روادها - فيما يخص النواحى الفنية لهذا الجنس الأدبى - بشيء من أدب الفراعنة ، أو الأدب العربى القديم ، أو بابات خيال الظل ، كما خال ذلك بعض من تحدثوا فى الموضوع . ولهذا نكتفى بالإشارة إلى هذه الآراء دون أن نسرف بإنفاق الوقت فى الرد عليها . وهذا هو رائد المسرح الأول مارون النقاش ، السورى (١٨١٧ - ١٨٥٥) ، يقول فى خطبته التى ألقاها فى الحفلة التى مثلت فيها أول ملهاة له : « البخيل » - وقد ألفها فى أواخر عام ١٨٤٧ ، ومثلت[١] أوائل عام ١٨٤٨ - : « عند مرورى بالأقطار الأورباوية ، وسلوكى بالأمصار الإفرنجية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط والمنافع ، التى من شأنها تهذيب الطبائع ، مسارح يلعبون بها ألعابا غريبة ، ويقصون فيها قصصًا عجيبة . فيرى بهذه الحكايات التى يشيرون إليها ، والروايات التى يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح ... فلذلك قد صوبت أخيرًا قصدى إلى تقليد المسرح الموسيقى المجدى[٢] . وفى الفصل الثالث من آخر ملهاة له عنوانها : السليط الحسود - مثلث لأول مرة عام ١٨٥١ - يقول متحدثا عن ملهاته الأولى : « البخيل » : « .. أول رواية مستنبطة فى اللغة العربية . فشاع لهذه الأضحوكة - على نوع ما - سمعة غير ردية ، وقيل - مع احتمال المناقضة - إن هذا الفن فيه تصابيح ، لاشتماله فى قالب المزاح والفكاهة على كشف العيوب والقبايح ، تهذيبًا للعاقل ، وتأديبًا للجاهل » .

وكذلك شاعرنا أحمد شوقى - وهو رائد الأدب المسرحى ، والمجلى فى

(١) أرزة لبنان . ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .

(٢) المرجع السابق ص١٦ - ١٨ .

مسرحياته الشعرية فى أدبنا الحديث – فى مقدمة الجزء الأول من شوقياته ، وهى المقدمة التى كتبها فى أوروبا ، طبعة الشوقيات سنة ١٨٨٩م ، يشرح أن الأدب العربى فى حاجة إلى سد النقص فيه ، بخلق المسرحيات ، ثم القصة على لسان الحيوان ، يقول فى تلك المقدمة : « أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى مثلا حياته العالية ، ثم يموت على نحو مائتى صفحة من الشعر ، تسعة أعشارها الممدوحية ، والعشر الباقى وهو الحكمة والوصف ، للناس ؟ هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب : إنى قرعت باب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلم اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ... ثم طلبت العلم فى أوروبا فوجدت فيها السبيل من أول يوم ... ثم نظمت روايتى : على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك ، معتمدًا فى وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا ... وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب « لافونتين » الشهير ... » .

ويذكر حسين شوقى أن أباه شوقى حين كان يزوره فى فرنسا وهو يتلقى بها دروسه ، كان يتردد على مسرح « الكوميدى فرانسيز » : وهو أرقى المسارح الكلاسيكية العالمية ... لأنه كان فى ذلك الوقت يفكر فى عمل مسرحيات شعرية »[1] . وواضح أن المسرحيات العربية – فى نشأتها وتأثرها ونموها من النواحى الفنية والاجتماعية – متأثرة بالآداب العالمية التى أسهمت فى خلقها فى أدبنا الحديث . ولا يستطيع الناقد أن يسير فى نقدها خطوة ، ولا أن يفسر أصالة مؤلفيها وجهدهم الفنى ، ولا أن يوجهها فى نقده توجيهًا سديدًا ، دون الاطلاع على مصادرها فى تلك الآداب .

(١) حسين شوقى : أبى : شوقى ص١١٠ – ١١١ .

ولن يتاح لنا التحدث عن نشأة المسرحيات لدينا ، وطابعها فى تلك النشأة ، والآداب التى اعتمدت عليها بالترجمة منها ، أو الاقتباس والتأثر بها ، ولا التحدث كذلك عن ضروب تأثرنا بالمذاهب الأدبية فيها .

وحسبنا أن نأخذ مسرحية شعرية شهيرة لـ « شوقى » ، هى مسرحية : « مجنون ليلى » (ظهرت عام ١٩٣١) – لنرى – على الرغم من امتياح شوقى فى حكايتها وأحداثها من معين عربى صميم – جوانب تأثره فيها بثقافاته العالمية . وسنتبع فيها آثار ثقافة شوقى ، لنبين كيف استطاع أن يمثل هذه الثقافات فى مسرحيته ، وكيف ظهرت أصالته عن طريق تأثره ، بل إنها لم تظهر إلا بفضل تأثره .

واستنادا إلى ما لدينا من أدلة على اطلاع شوقى على الأدب الفرنسى ، ثم على معرفته بالآداب الشرقية ، نستطيع أن نؤكد – بالقرائن القاطعة – أن شوقى تأثر بالأدب الفرنسى ، ثم بالأدب الفارسى عن طريق التركية . وقد وضح تأثره بالفرنسية فى النواحى الفنية ، كما ظهر تأثره بالآداب الشرقية فى المضمون والأفكار العامة . وقد امتزجت أنواع هذا التأثر فى تلك المسرحية ، امتزاجا تم بفضله هذا الخلق الأدبى فى المسرحية العربية . ونتحدث أولا عن تأثر شوقى بالأدب الفرنسى ، ثم نتبعه بتأثره بالآداب الشرقية .

(ا) أثر الثقافة الفرنسية فى مسرحية شوقى : مجنون ليلى :

لقد كان تأثير الأدب الفرنسى فى مسرحية « شوقى » التى نعالجها عمقًا متعدد النواحى . وقد قضى « شوقى » نحو ثلاثة أعوام فى فرنسا (١٨٨٧ – ١٨٩١) منها عامان فى باريس . وفى مدة إقامته فى « مونبيلييه » ، كان يتردد من وقت لآخر على باريس أيضًا لمشاهدة مسارحها . وفى تلك الفترة كان المذهبان الأدبيان

السائدان هما الواقعية والرمزية ، إلى جانب المسرحيات الكلاسيكية الخالدة التى تعرض دائما فى المسارح الكبيرة ، وبخاصة فى مسرح « الكوميدى فرانسيز » و« الأوديون » . ثم كانت تعرض فى تلك المسارح وغيرها بعض الروائع الرومانتيكية . أما الرمزية فلم يفكر « شوقى » فى الاستفادة منها فى التأليف المسرحى ، لأن الجمهور المصرى لم يكن ليتقبل نوع مسرحياتها الذهنية فى عهد طفولته المسرحية . فقد انصرف جهد « شوقى » ، إذن ، إلى الإفادة من المذاهب : الواقعية ، والكلاسيكية ، والرومانتيكية . وظل يغذى استعداده الفنى من هذه المذاهب معًا ، دون أن يعتنق واحدًا منها . إذ كنا فى تلك الفترة أبعد ما نكون عن اعتناق مذهب أدبى معين ، على أنا لانزال حتى اليوم غير مذهبيين ، بالرغم من تأثرنا الواضح بالمذاهب الأدبية الغربية مجتمعة . وسنبين كيف أفاد « شوقى » فى مسرحية : مجنون ليلى ، من المذهب الواقعى ثم المذهب الكلاسيكى ، ثم الرومانتيكى .

١ – أما المذهب الواقعى :

فقد كان مزدهرًا فى المسرحية أثناء دراسة « شوقى » فى أوربا . عام ١٨٨٧ حتى عام ١٨٩٦ . وفى ذلك المسرح كان يعرض أنصار الواقعية مسرحياتهم . على أن المعركة كانت على أشدها بين أنصار ذلك المذهب وخصومه خارج المسرح من نقاد الأدب المعاصرين . ولا يعنينا هنا أن نشرح فلسفة الواقعيين واتجاهاتهم الفنية ، غير أننا نذكر أنه كان من بين اتجاهاتهم العناية بالمسرحيات التاريخية على أساس يناقض ما كان يسير عليه الرومانتيكيون فى مثل هذه المسرحيات . ذلك أن الواقعيين كانوا يرون أن يلتزم المؤلف بحقائق التاريخ ووقائعه لا يحيد عنها ولا يتصرف فيها إلا بترتيبها وعرضها الفنى ، بحيث تصور الماضى تصويرًا يشف عن اتجاهاته الحقيقية التى يقصد الكاتب إلى بعثها تبعًا لما يرمى إليه من أهداف

اجتماعية . وفى ذلك يكون المشاهد للمسرحية التاريخية كأنه أمام عالم من علماء التاريخ يشرح الوقائع وكأنه يرويها عن مشاهدة . وفى هذه الدقة التاريخية يتجلى فن المؤلف المسرحى على حسب ما يقضى به المذهب الواقعى (١) .

ولا بد أن « شوقى » تتبع هذه الحركة بشىء من الاهتمام . ونعتقد أنه قرأ بعض ما دار حولها من عراك أدبى أيام كان يدرس فى أوربا . وكان من كبار كتاب الحركة الواقعية فى تلك الفترة « ألكسندر دوماس » (٢) الابن (١٨٢٤ - ١٨٩٥) و « هنرى بك » (٣) وقد روج لهذا المذهب قيام « المسرح الحر » فى تلك الفترة من (١٨٣٧ - ١٩٩٩) و « فكتوريان ساردو » (٤) (١٨٣١ - ١٩٠٨) .

والحق أن أثر الواقعية فى إنتاج « شوقى » المسرحى ضئيل . وقد ظهر على الأخص حين كان يدرس فى أوربا . فحين قام بمحاولة تأليف مسرحيته : « على بك الكبير » ، وضع نصب عينيه حقائق التاريخ ، ليجعلها عماد مسرحيته كما يقول هو : « نظمت روايتى : على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك ، معتمدًا فى وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا » (٥) . وكانت عناية « شوقى » باتباع هذا المبدأ — وهو تصوير العصر على حسب الروايات التاريخية — أكثر من عنايته بالتعمق النفسى فى تصوير الشخصيات . وهو انتهاج غير رشيد للمذهب الواقعى . ولذلك جاءت شخصيات « شوقى »

(١) انظر : P. Martino : le Naturalisme Français, Paris 1945, p. 176.
(٢) Alexandre Dumas, fils.
(٣) Henry Becque
(٤) Victorien Sardou — انظر المرجع السابق ص١٨٣ .
(٥) مقدمة الشوقيات ، الطبعة السابقة الذكر ، ص٨ .

التاريخية قليلة العمق ، فقيرة فى جوانبها النفسية . وكانت تفوقها فى تلك الناحية الشخصيات الثانوية التى خلقها « شوقى » بمعزل عن اتباع حقائق التاريخ . وقد أدى ذلك بشوقى إلى الاهتمام بجمع كثير من حقائق التاريخ وأحداثه ، دون توثيق الصلة بين هذه الأحداث والشخصيات فى صورة صراع حى . وتلك ناحية ضعف فنى خطيرة فى التأليف المسرحى » .

وإنَّا لنقطع بأن « شوقى » لم يعتنق المذهب الواقعى ، ولم يتعمقه . وقد كان تأثره به فى اتجاهه السابق نتيجة اطلاع سطحى ومتابعة عامة لما رآه أو قرأه . فمبادىء الوقعيين تتجاوز كثيرًا حدود الوقوف عند حقائق التاريخ فى المسرحيات التاريخية .

وقد يكون من أثر هذا المبدأ العام أن « شوقى » فى مسرحية : مجنون ليلى ، قد حرص حرصًا كبيرًا على أن يجمع كثيرًا من أخبار « قيس » كما روتها كتب الأدب العربية ، وبخاصة الأغانى . فتقوم أحداث الفصل الأول فى تلك المسرحية على رسالة « قيس » التى حملها « ابن ذريح » إلى « ليلى » ، ثم رد ليلى على « ابن ذريح » ، ذلك الرد الذى تلوم فيه « قيسًا » على ما فرط منه من التغنى بليلة الغيل . ثم نرى بعد ذلك « قيسًا » وقد جاء يطلب حطبًا من عند « ليلى » . وينفرد بها يحادثها ، فتشب النار فى كمه ، وتحترق راحتاه ، وأُلهِي عن ذلك بالحديث مع ليلى[1] . ثم يغمى على « قيس » . وينتهى الفصل بتعنيف والد « ليلى » له ، وغضبه عليه فى تشبيبه بابنته . وفى الفصل الثانى نرى كيف كان يعيش « قيس » فى بعض حالاته . فقد كان يحيا فى عزلة على مقربة من أهله ، فيؤتى له بطعام كل يوم[2] . ثم يغمى على « قيس » ، فلا ينتبه إلا على صوت

(١) هذه الرواية موجودة فى الأغانى ، وأنكرها الأنطاكى ، انظر كتابى « الحياة العاطفية » .
(٢) انظر كتابى : « الحياة العاطفية » .

حاد يغنى بليلى . وبينما هو فى إغماءته يقص تابعه « زياد » على « ابن عوف » خبر حج « قيس » إلى الكعبة : ودعائه ربه أن يزيده بـ « ليلى » حبًا ولا ينسيه ذكرها أبدًا[1] . ويرق « ابن عوف » أمير الصدقات لحاله : فيعرض عليه وساطته لدى قوم « ليلى » كى يزوجوه إياها : فيرضى « قيس » . وتكون هذه الوساطة موضوع الفصل الثالث من المسرحية . وتنتهى بالفشل : إذ يأتى قوم « ليلى » على أنفسهم تزويجها « قيسًا » بعد أن شبب بها ، لما فى ذلك من عار . ونلحظ أن « شوقى » أسند هذه الوساطة إلى « ابن عوف » ، وهى فى الحقيقة مروية عن « نوفل بن مساحق » . ولعل « شوقى » رأى فى الاسم سهولة فى النظم . فاستبدله بالاسم التاريخى . على أنه يفاد من بعض الأخبار المروية أن « ابن عوف » ربما كان قد اتفق مع « قيس » للقيام بمثل هذه الوساطة[2] . وينتهى الفصل بخطبة « ليلى » لـ « ورد الثقفى » ، بعد تخييرها بينه وبين « قيس » ، وتفضيلها « وردًا »[3] . وموضوع الفصل الرابع هو لقاء « قيس » بـ « ورد » زوج ليلى[4] . وقد مهد « شوقى » تمهيدًا ضعيفًا من الناحية الفنية بمنظر الجن ، ولكن « شوقى » يجعل هذا اللقاء وسيلة لتلاقى الحبيبين[5] . وفى هذا اللقاء نعلم أن « ليلى » فريسة الأسى واليأس . وأنها نهب داء عضال لا أمل فى نجاتها منه . فنتوقع كارثة موتها . وفى الفصل الأخير نشهد العزاء لأهل ليلى وزوجها بعد دفنها . ثم يبلغ « قيسًا » نعيها فيحتضر . ويموت على الأثر .

---

(١) لهذين الخبرين انظر المرجع السابق ص٦١ – ٦٢ .

(٢) نفس المرجع ص٥٩ – ٦٠ .

(٣) انظر المرجع السابق ص٦١ – ٧١ .

(٤) المرجع السابق ص٦٥ .

(٥) يخلط « شوقى » هنا بين أخبار « قيس » وأخبار « عروة بن حزام » العذرى فى التقائه بعفراء عن طريق زوجها ، انظر ص٣٠ من المرجع السابق .

ومن هذا العرض السريع لموضوع المسرحية يتجلى لنا كيف كان « شوقى » خاضعًا لما روى من أخبار « قيس » تطبيقًا منه لمراعاة حوادث التاريخ ، كما ردّدها هو ، تأثرًا منه بما قرأ للواقعيين . وهو ضئيل سطحى ، أضر بالنواحى الفنية لأخرى عند « شوقى » كما سبق أن ذكرناه .

٢ – أما المذهب الكلاسيكى :

فقد كان تأثر « شوقى » به أوضح وأكثر مظاهر . وقد سبق أن ذكرنا أنه كان يرتاد المسارح الكلاسيكية حين يزور باريس ، وبخاصة مسرح « الكوميدى فرنسيز »[١] .

وأول مظهر فنى للتأثر بالكلاسيكية ، هو نظم المسرحيات ، فالكلاسيكيون لا يتصورون مسرحيات نثرية . وهى قاعدة أخذوها عن « أرسطو » . وظل لها بعض السلطان فى عهد الرومانتيكيين . ومنذ الواقعيين أصبحت المسرحيات – فى كثرتها الغالبة – نثرًا لا شعرًا . والشذوذ فى هذه الناحية يؤكد القاعدة .

وقد تأثر « شوقى » بمبدأ فنى آخر من مبادىء الكلاسيكية يبدو واضحًا فى مسرحيته : « مصرع كليوباترا » ، ثم فى مسرحيته : « مجنون ليلى » . ألا وهو وحدة الزمن[٢] . وهو مبدأ يقضى « شوقى » كثيرًا من المسرحيات الكلاسيكية ، وشاهدها ، بعلاج المشكلة فى المسرحية قريبا من نهايتها . وقد قرأ وتأثر بها[٣] .

(١) ص١٠٢ – ١٠٣ من المرجع السابق .

(٢) انظر لذلك كتابى : الأدب المقارن والنقد الأدبى الحديث ، الطبعة الرابعة،الباب الثالث .

(٣) بل لا نتصور أن « شوقى » لم يقرأ مسرحية « فيدر Phèdre أشهر مسرحيات « راسين » ، وهى تصف نوعا من الحب يودى بصاحبه . ويبدؤها « راسين » بعرض « فيدر » وقد بلغ بها حبها كل مبلغ ، ولكن « راسين » يهتم بعد ذلك بتحليل نفسية « فيدر » تحليلا دقيقا ، مما لا نرى له نظيرا فى مسرحية « شوقى » .

فسرحية : مصرع كليوباترا تبدأ بعد موقعة « أكتيوم » قبيل هز
« أنطونيوس » الفاصلة فى الإسكندرية ، وهى الهزيمة التى حلت بها المسرحية
بانتحار الحبيبين . وقد اتبع « شوقى » ، فى ذلك ، جميع المؤلفين[1] الذ
اتخذوا «كليوباترا » موضوعًا لمسرحياتهم ، ممن خضعوا للقاعدة الكلاسي
السابقة . وهى قاعدة رست أصولها عند الكلاسيكيين تأويلا منهم لنصوه
« أرسطو » .

ويبدأ « شوقى » مسرحية : مجنون ليلى ، بعرض سريع للبيئة والعصر ،
يرينا بعد ذلك « قيس بن ذريح » يحمل رسالة إلى « ليلى » . ومن الحوار
« ليلى » و « قيس بن ذريح » نفهم - كما نفهم مما سبقها من حوار أن « قيسً
كان قد برح به الحب ، وأن « ليلى » تبادله مثل حبه ، وأن « قيسًا » كان
شبب بليلى ، وقد روى شعره فيها « البدو والحضريون » وأنه كان يهيم فى الخلوا
ويحمى الظباء من الصيد . بل يفهم من سياق الحوادث أن « قيسًا » طلب الزو
من ليلى فرفضه أهلها . فلم تكن وساطة « ابن عوف » إلا محاولة ثانية لتيه
الزواج . يدلنا على ما يحكيه « ورد » لـ « قيس » عن خطبته لـ « ليلى » :

فلما رددت ، وقيل القصائد والشعر بين المحبين حالا
ذهبت إلى حيها خاطبًا ولم أدخر دون مسعاى مالا[2]

وقد كانت خطبة « ورد » — كما يفهم من المسرحية — فى نفس الوقت الذ

(١) من هؤلاء الشعراء الذين ألفوا فى كليوباترا « جودل » Jodelle (١٥٣٢ - ١٥٧٣) وهو
شعراء عصر النهضة الفرنسية الذين تأثروا بوحدة الزمن الكلاسيكية . ومسرحيته «كليوباترا » أ
مسرحية فرنسية فى عصر النهضة تتبع قاعدة الوحدات الكلاسيكية . ومن هؤلاء الشعراء ذوى النز
الكلاسيكية « دريدن » Dryden الانجليزى (١٦٣١ — ١٧٠٠) ومسرحيته فى «كليوباترا » عنوانها
All for Love (١٦٧٨) .

(٢) الفصل الرابع ، المنظر الثانى ص١١ .

توسط فيه « ابن عوف » . إذن ، كانت خطبة « قيس » ورفض أهل « ليلى » سابقين على ذلك .

من ذلك نفهم أن « شوقى » بدأ مسرحيته بحوادث قريبة من نهايتها ، وهى طريقة الكلاسيكيين . وليكن « شوقى » لم يراع الدقة فى تصوير البعد النفسى ، كما هى الحال عند الكلاسيكيين ، بل كان كل همه موجهًا نحو استقصاء الجانب التاريخى من الروايات ، وسرد الحوادث ، يعرض بعضها على المشاهدين ، ويقص الكثير منها على لسان أشخاص المسرحية .

وقد حاول « شوقى » أن يسير على نهج الكلاسيكيين فى الإعتماد على الصراع النفسى . وهو صراع إنسانى خالص ، تكتسب به المسرحية كل مالها من قوة وحيوية . والصراع الكلاسيكى فى المسرحية قد يكون بين عواطف نفسية متضادة فى اتجاهاتها ونتائجها ، كما فى مسرحية « أندروماك » لراسين ، حيث يدور الصراع فى نفس البطلة « أندروماك » بين بقائها على الوفاء والحب لزوجها « هكتور » بعد أن مات فى طروادة ، وبين محبتها واجتهادها فى العمل على سلامته من عدو زوجها « بيروس » ابن « أخيليوس » الذى يهددها بتسليم ابنها للأعداء أسيرًا إن لم تقبل الزواج منه [1] . وقد يكون الصراع الكلاسيكى بين العواطف بوصفها هوى وجموحًا وبين الشرف ، كما فى مسرحية « فيدر » لراسين أيضًا . و « فيدر » تحب ابن زوجها حبًّا غير مشروع برح بها ، وكانت ضحيته . وتستسلم للحب مخاطرة بشرفها ، ولكن فى حذر وحيطة وصراع قوى تترجح فيه مدفوعة بعوامل مختلفة تؤجج جذوة صراعها . وتنتصر فى هذا الصراع العاطفة على الواجب . ولكن « راسين » لا يجعل العاطفة تنتصر فى هذه المسرحية إلا ليصورها شرًّا يجب

(١) انظر نص المسرحية ، ثم الدكتور محمد مندور المرجع السابق، له ص٨٠ .

الاحتراس منه(١) . وأخيرًا قد يكون الصراع الكلاسيكى فى المسرحية بين العاطفة والواجب ، ثم ينتصر الواجب ، نزولا على ما تقتضيه الإرادة الخيرة والقوية والتضحية الإنسانية . وهذه النوع من الصراع غالب فى مسرحيات « كورنى » مثل مسرحيته الشهيرة : « السيدة » . وإنما ينتصر الواجب لأن العاطفة شر وهوى ، كما كانت دائمًا فى نظر الكلاسيكيين على النقيض من الرومانتيكيين الذين كانوا يرون فى العاطفة الطريق الوحيد للوصول إلى الحقائق السامية الكبيرة(٢) . وفى كل أنواع الصراع السابقة لابد أن يتم التفاعل فى البعد النفسى بين الشخصية والأحداث الخارجية من ناحية ، ثم لابد أن يكون البعد النفسى عميقًا غنيًا بألوانه النفسية .

و « شوقى » فى اعتماده على عنصر الصراع الدرامى فى مجنون ليلى ، يزاوج بين الكلاسيكية والرومانتيكية . فبينما ينتصر الواجب على العاطفة ، إذا بنا نرى هذا الانتصار ظاهريًا فقط ، إذ تظل العاطفة هى المسيطرة ، وهى التى تتحكم فى مصير البطلين . والعاطفة بعد ذلك ليست شرًا ولا هوى فى المسرحية ، كما سنرى بعد قليل حين نشرح تأثر شوقى بالرومانتيكية ، والأدب الفارسى عن طريق التركية .

على أن الصراع الذى يدور فى نفس « ليلى » صراع بين العاطفة وبين واجب مراعاة التقاليد الجاهلية البالية التى لا تؤمن « ليلى » لها بقدسية ، ولكنها تجاريها ظاهريًا خوفًا على مكانة أبيها ومكانتها فى قومها . فليلى تخشى هذه التقاليد ، ولكنها فى الوقت نفسه لا تعتد لها بقيمة . ولهذا يظل الصراع من هذه الناحية

(١) انظر مسرحية « فيدر » لراسين ، ثم كتابى الرومانتيكية ص ٣ – ٤ – ٩ – ١٠ .
(٢) انظر كتابى : الرومانتيكية ص٩ – ١٠ ، ٢٢ – ٣٥ .

خارجيًا تخضع « ليلى » فيه دون أن تتجاوب داخليًا معه . وهو من أجل ذلك صراع ضعيف فى طبيعته وضعيف فى تصويره .

وعلى الرغم من ذلك اكتسبت شخصية « ليلى » كثيرًا من الحيوية فى المسرحية إذا قيست بشخصية « قيس » فيها . فمنذ الفصل الأول ، تبدو « ليلى » نهب الحيرة بين مراعاة التقاليد والإصغاء إلى صوت العاطفة . فهى تجيب « ابن ذريح » على رسالته التى حملها إليها « قيس » ، فتقول :

أنا أولى به وأحنى عليه ... لو يداوى برحمتى والتحنى
يعلم الله وحده ما لقيس ... من هوى فى جوانحى مستكن
إننى فى الهوى وقيسًا سواء ... دن قيس من الصبابة دنى
أنا بين اثنتين كلتاهما النا ... ر ، فلا تلحنى ، ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى ... واحتفاظى بمن أحب وضنى[1]

ولا تزال تتردد بين العاطفة القوية المشبوبة وذلك النوع من الواجب فهى بين أصدقائها الخلص لا تستطيع أن تكتم عاطفتها[2] ، وهى كذلك حين تخلو إلى « قيس »[3] ، بل هى كذلك أمام أبيها حين تكون بمأمن من عيون الناس . فهى تجيب والدها آنذاك قائلة : « أبى أنفس الناس من فكرك » . وهى تستشفع لـ « قيس » لدى والدها قائلة :

---

(١) شوقى « مجنون ليلى » . الفصل الأول ، المنظر الأول ص١٨ .

(٢) مثل حديثها عن قيس حديث المزهوة المعجبة به والمحبة له ، انظر الفصل الأول من المسرحية ، المنظر الأول ص١٥ – ١٦ .

(٣) كقولها لقيس حين انفردت معه :

قد تحملت فى الهوى ... فوق ما يحمل البشر

(نفس الفصل الأول ص٢٦ – ٢٧) .

أبتى لا تجر على قيس ،

(فيجيبها أبوها) : لم لا إن قيسًا على القرابة جارا

(فتقول ليلى) :

أبتى ، ما تراه كالفنن الذا وى نحولا ، وكالمغيب اصفرارا

وتأمل رداءه ويديه تجد النار أو تر الآثار

أبتى دعه يسترح[1] ....

ويظل الصراع فى نفس « ليلى » خبيئًا لانرى إلا مظاهره الضئيلة حتى قبيل منظر تخيرها بين « قيس » و « ورد » ، فى الفصل الثالث . وهنا يلجأ شوقى إلى ما يذكرنا بالجوقة القديمة ، فى حديث ثلاثة رجال فى ركن المسرح عن « ليلى » يمهد بذلك لموقفها الحاسم فى المسرحية ، فيقول أولهم :

وليلى ابنة الشيخ ، ما رأيها ؟ أما من حساب لها يحسب ؟ .

فيجيب الثانى :

أراها وإن لم تخط الشباب عجوزًا على الرأى لا تغلب

تصون القديم وترعى الرميم وتعطى التقاليد ما توجب

وبالجاهلية إعجابها إذ قل بالسلف المعجب

ومن سنة البيد نفض الأكف من العاشقين إذا شببوا

فلا تعجبوا إن جرى حادث يحدث عنه ويستغرب

وإن رضيت ورد بعلاً لها وقيس الأحب لها الأقرب

فيا طالما التمست مهربًا وأرض ثقيف هى المهرب[2]

---

(١) ص٣١ - ٣٣ من المسرحية .

(٢) نفس المسرحية ، الفصل الثالث ص٦٦ - ٦٧ .

وهذا المنظر حكاية خارجية عن الصراع النفسى عند « ليلى » ، من شأنه أن يضعف شعورنا بقوة هذا الصراع فى ذات نفسها . وعندى أنه لو كان قد انتفع « شوقى » بالخبر المروى فى تاريخ « ليلى » – من أن أهلها خيروها بين « قيس » و« ورد » وهددوها بالتمثيل بها إن لم تختر « وردًا » – فعرض لنا حيرتها على أثر هذا التهديد فى منظر تبين فيه حركتها النفسية فى موقفها ، لكانت المسرحية أقوى وأكثر حياة ، على غرار ما فعل « كورنى » حين أرانا البطل « رودريج » فى آخر الفصل الأول من مسرحية : « السيد » ، متحيرًا بين عاطفته وواجب الأبوة فى الإنتقام لشرف أبيه ، لأنه سينتقم لوالده من والد حبيبته ، فيفقد بذلك حبه الذى لا حياة له بدونه .

وفى منظر التخيير ، تختار « ليلى » وردا فى عزم وتصميم لايكاد يترك للعاطفة ظلاً . وتظهر بمظهر المقتنع بتلك التقاليد إبقاء على شرفها . يقول لها والدها :

هو الحكم يا ليلى ، ما تحكمين   خذى فى الخطاب وفى فصله

فتجيب « ليلى » :

أقيسًا تريد ؟

(ابن عوف) : .... نعم

(فتقول « ليلى » تخاطب ابن عوف) :

إنـــــــــه   منى القلب أو منتهى شغله
ولكن أترضى حجابى يزال   وتمشى الظنون على سدله
ويمشى أبى فيغض الجبين   وينظر فى الأرض من ذله
يدارى لأجلى فضول الشيوخ   ويقتلنى الهم من أجله

فخذ قيس يا سيدى فى حماك	وألق الأمان على رحله
ولا يفتكر ساعة بالزواج	ولو كان مروان من رسله[1]

وكأن « ليلى » استسلمت لنزوة عابرة فى تحمسها للدفاع عن تقاليد ليست لها فى الحقيقة قيمة لديها – فسرعان ما تفيق بعد أن يتم التخير . فتعبر فى مرارة عن ندمها تعبيرًا فيه نذير اليأس القاتل الذى يهدد بالكارثة .

تقول ليلى :

رباه ! ماذا قلت ؟ ماذا كان من	شأن الأمير الأريحى وشانى ؟ !
فى موقف كان ابن عوف محسنًا	فيه ، وكنت قليلة الإحسان
فزعمت قيسًا نالنى بمساءة	ورمى حجابى أو أزال صيانى
والنفس تعلم أن قيسًا قد بنى	مجدى ، وقيسٌ للمكارم بانى
لولا قصائده التى نوّهن بى	فى البيد ، ما علم الزمان مكانى
نجد غدا يطوى ويفنى أهله	وقصيد قيس فىَّ ليس بفانى
مالى غضبت فضاع أمرى من يدى	والأمر يخرج من يد الغضبان
قالوا : أنظرى ، ما تحكمين ، فليتنى	أبصرت رشدى أم ملكت عنانى
ما زلت أهذى بالوساوس ساعة	حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأننى مأمورة ، وكأنما	قد كان شيطان يقود لسانى
قدرت أشياء وقدَّرت غيرها	حظ يخط مصاير الإنسان[2]

وليس فى المنظر وصف الصراع ، ولكنه الندم الذى يعقب الاستسلام . وليلى فيه ضحية القدر الذى لا يغلب . وفى هذا ما يرجع بشوق إلى أقدم عهود المسرحية اليونانية ، حيث كان الإنسان دائمًا ضحية القدر . وهو دليل على أن

(١) مسرحية « مجنون ليلى » ، الفصل الثالث ص٧٤ – ٧٥ .
(٢) آخر الفصل الثالث من المسرحية .

الصراع النفسى لم يتمكن من نفس « ليلى » ، كما أنه دليل على أن العاطفة لم تهزم على أثر الاستسلام . فظلت ليلى وفية لعاطفتها التى تؤمن بها كل الإيمان . وهذا الوفاء العاطفى جانب رومانتيكى نشرحه فيما نشرح من تأثير الرومانتيكية فى مسرحية « شوقى » .

٣ – أما الرومانتيكية :

فتأثيرها واضح كذلك فى المسرحية . ويظهر ذلك أولا فى اختيار « شوقى » للموضوعات القومية الوطنية . وهى نزعة وطنية فى إحياء تراث الماضى ، واختيار الموضوعات التاريخية لبعث ذلك الماضى ، اعتزازًا به والتماسا للعبرة منه[1] وهذه النزعة القومية تظهر فى تعليل « شوقى » لاختيار مسرحيته بأنها :

تمثـــل البيـــد عـــلى	عهـد أميـة النخـب
ولمحـــة مـــن الحجــ	ــاز وهـو فـى عصـر الذهـب
فـــى جـاهليـــة عـــلى	نظـم مـن الخلـق عجـب
تفيـض مـــن بطـولـــة	ومـن قـواف وخطـب
ما كـان مـن خيـر بهـا	ثـوب الحضـارة القشـب
أصلـــح مـــن بنيانهـــا	وشـدة مـن الطـنب
أليسهـــا « محمـــد »	أقـام أو شـر ذهـب[2]

وقد استدعى بعث الماضى من الرومانتيكيين أن يحرصوا على الطابع الموضوعى أو اللون المحلى لشخصيات المسرحية وأحداثها[3] . ولهذا نرى شوقى يعنى بتصوير البيئة الطبيعية والسياسية والاجتماعية لذلك العهد . ففى مطلع مسرحيته يصف الحياة فى المدن العربية كما يصف طبيعة العيش فى البادية ، ثم يشير إلى الصراع

(١) انظر كتابى « الرومانتيكية » . ص١٩ – ٢٠ ، ١٦٧ – ١٦٨ .

(٢) المسرحية ص٤ . (٣) كتابى « الرومانتيكية » ، ص١٦٧ ، ١٧٢ – ١٧٣ .

السياسى بين أنصار بنى أمية وخصومهم من شيعة آل البيت . ويحرص على توكيد هذا الصراع السياسى فيما يدور من حوار بين « ابن عوف » وكاتبه « نصيب » ، حين يمر موكب الحسين بهما(١) . ومن أثر ذلك أيضًا بعث بعض المعتقدات العربية فى وصف الجن وشياطين الشعر ، وكثير من العادات والتقاليد المنبثة فى خلال المسرحية(٢) . ولكن « شوقى » قلما يجيد فى ربط هذا الوصف بالحدث الأصلى فى المسرحية . فالوصف لهذه العادات والتقاليد والبيئة – فى أغلب حالاته – خارجى . فمثلا رباط منظر الجن بالمسرحية – فى الفصل الرابع – رباط واه . وكذلك ما يخص وصف البيئة الطبيعية والحياة الاجتماعية والسياسية فى أول المسرحية .

ويظهر تأثير الرومانتيكية كذلك واضحًا فى محاولة إغراء « قيس » لليلى بالهرب معه من منزل الزوجية ، لينعم معها بعيشة هنيئة بعيدين من الناس : يقول لها « قيس » :

تعالى نعش ياليلى فى ظل قفرة ... من البيد لم تنقل بها قدمان
تعالى إلىَّ وادخلى وجدول ... ورنة عصفور وأيكة بان

ولكن « ليلى » ترفض الاستجابة لرغبة « قيس » هذه ، وتأبى أن تترك منزل « ورد » الزوج :

ولست بارحة من داره أبدًا ... حتى يسرِّحنى فضلا وإحسانًا
نحن الحرائر إن مال الزمان بنا ... لم نشك إلا إلى الرحمن بلوانا(٣)

(١) الفصل الثانى ص٤١ – ٤٤ .
(٢) انظر النظرات التحليلية فى آخر المسرحية ص١٤٢ – ١٤٥ ونكتفى بالإشارة إلى ذلك لسهولة الوقوف عليها عند قراءة المسرحية .
(٣) انظر المنظر كاملا فى المسرحية ، الفصل الرابع ص١٠٤ – ١٠٧ .

وعرض الحبيب الهرب على الحبيبة المتزوجة ، ثم رفض الزوجة الاستجابة لهذا العرض ، من الأمور المألوفة فى المسرحيات الرومانتيكية[1] . وقد أقحم ذلك « شوقى » فى الأخبار العربية ، ليثير عاطفة الغيرة عند « قيس » ، ويبين جوانب نبل « ليلى » فى وفائها ، ويكشف بذلك عن ناحية من علاقات « ورد » بها ، فى حسن معاملته إياها ، وطيب خلقه الذى لا ينبغى أن يجزى من جانبها بالكفران وكأن هذه الفكرة من « قيس » فى المسرحية خاطرة جامحة أوحى بها اليأس إلى المجنون .

وتأثير الرومانتيكية واضح كذلك فى تصوير « ليلى » فى صورة من يقدس العاطفة وينزل على ما تقضى به . فهى لا تقيم وزنًا لزواجها ، وتظل وفيّة لقيس وكذلك يخضع « ورد » لقدسية هذه العاطفة فلا يقرب « ليلى » بوصفه زوجها

وقد كانت الدعوة إلى الزواج المؤسس على الحب ، ونكران كل زواج لا يقوم على قدسية العاطفة ، مظهرًا من مظاهر ثورة الرومانتيكيين فى جميع الآداب الكبرى الأوربية[2] . وتقديس العاطفة على هذا النحو أمر يلتقى فيه الرومانتيكيون والصوفية ، وقد أفاد « شوقى » من الفريقين كليهما فى تصوير شخصية « قيس » و« ليلى » ثم « ورد » ، كما سنبين فى تأثر « شوقى » بالآداب الشرقية فى المسرحية .

(ب) تأثر « شوقى » بالآداب الشرقية :

عرفنا فيما سبق أن « شوقى » كان يجيد التركية ، وكانت مكتبته تحتوى على كثير من الأسفار المكتوبة بها . ولا بد أن يكون قد استرعى انتباهه ما حظى به

---

(١) كما فى مسرحية « أنتونى » تأليف « ألكسندردوماس » ، التى مثلت لأول مرة عام ١٨٣١ . وكذلك فى قصة « هيدويز الجديدة » لروسو ، وهى نموذج القصص الرومانتيكية وأول باكوراتها . انظر كتابى « الرومانتيكية » ص١٠٠ ، ١٤٢ - ١٤٤ .

(٢) انظر كتابى « الرومانتيكية » ص١٤٧ - ١٤٨ والمراجع المبينة به .

موضوع مجنون ليلى فى ذلك الأدب بفضل تأثير الأدب الفارسى فيه . فبعد أن ألف « نظامى » قصته فى ليلى والمجنون ، أصبح الموضوع مطروقًا لكثير من الكتاب القصصيين من شعراء الترك (١) والفرس . ونعتقد أن اهتمام هؤلاء الشعراء بموضوع عربى كامل من عوامل الإيحاء به إلى شاعرنا ، وتوجيه تفكيره إلى بعث هذه المأساة فى المسرح العربى ، وإعطائها بعض العناية التى حظيت بها فى هذين الأدبين . ولعل هذا مما جعل « شوقى » يؤمن بأن قصة المجنون « أصبحت فصلا خالدًا فى تاريخ الأدب ، فيه روح شعرية ناضرة تحدث الأجيال عن أسمى وأعلى مثل للغرام البدوى القوى العنيف » (٢) . فشوقى فى اختياره موضوع مسرحيته متأثرًا بالأدب الفارسى عن طريق الأدب التركى ، ومن الراجح كذلك أن يكون قد اطلع على ما كتب عن مجنون ليلى باللغة الفرنسية تلخيصًا لنصوص فارسية (٣) .

ومهما يكن من شىء فلم يقف تأثر « شوقى » فى هذه الناحية عند اختيار الموضوع ، ففى مسرحيته فكرة جديدة ، هى أنه أبقى ليلى عذراء بعد زواجها من « ورد » . وقد ظلت عذراء حتى الموت ، وبقيت بذلك وفية لعاطفتها ، مخلصة لحبها ، لا تحفل بما اضطرت إليه من زواج أرغمتها عليه تقاليد بالية . فحرمتها ما

---

(١) انظر : History of Ottoman Poetry, III, 85, 100-104.
وكذا : E.G. Browne : Lit. Hist. of Persia, II, 406

(٢) من النظرات التحليلية فى آخر المسرحية ص١٣٥ ، وقد كتب « شوقى » هذه النظرات أو كتبت بإيحاء منه .

(٣) يحتمل أن يكون « شوقى » قد اطلع على الترجمة الفرنسية لمجنون ليلى التى قام بها « شيزى » Chézy عام ١٨٠٥ ، وهى ترجمة حرة لا تلتزم بالنص الفارسى ، وتحذف منه ما يخص الفلسفة والتصرف ، وتتصرف فى الأصل بالزيادة والنقص تصرفا كبيرا .

كانت تصبو إليه من سعادة . وكانت علاقتها بـ « ورد » علاقة المضطر المرغم ، تخضع له بحكم الواجب ، وتقيم معه على كره ، وتمضى معه بقية عيشها على مضض ، كما تحدث هى عن نفسها :

نحـــن الآن فـــى بيـــت عـــلى ضـــديـــن منضـــم
هـــو السجـــن ، وقـــد لا ينطـوى السجـن عـلى ظلـــم
هـــو القبـــر حـــوى ميـــتين جاريـــن علـــى الرغـــم[1]
(وتقـول كـذلـك) .... أجــل عذراء حتى يضمنى ركن لحدى[2]

وليس لهذه الفكرة أصل فى المراجع المعول عليها فى اللغة العربية فيما نعلم ، وهى موجودة فى جميع القصص الفارسية ، ويطيل فيها شعراء الفرس ، ويجعلونها أساسًا لوصف حلق ليلى والتعمق فى تصويرها بصورة من أخلصت الإخلاص كله لعاطفتها ، وضحّت فى سبيله بنفسها[3] ، وعاشت لـ « قيس » عاش قيس لها ، على نحو ما يصف « شوقى » :

أنا عذرية الهوى أحمل العب ء وإن ناء بالصبابة جهدى
المحبات ما بكين كدمعى فى الليالى ولا أرقن كسهدى
أبقيس وبى هوى عبقرى يسلب العقل من ذويه ويردى[4]

وبذلك صور شوقى « ليلى » شاذة فى حبها ، كما كان « قيس » شاذًا فى حبه . فهى لا تؤمن بالزواج الذى لا يقوم على أساس من تجارب العاطفة ، وترى نفسها

(١) مجنون ليلى لشوقى ١٠٤ .
(٢) المرجع السابق ص١١٠ .
(٣) نفس المرجع ص١١٠ .
(٤) انظر تلخيصا للنصوص الفارسية فى الباب الثانى من هذا الكتاب ، وانظر ترجمتنا لليلى والمجنون للجامى ٣٣ ، ٣٧ .

فيه ضحية التقاليد التى تكفر بعاطفة الحب مهما سمت . فليلى تريد زواجًا مؤسسًا على الحب ، ولكنها عجزت عن أن توفق بين المثال الذى تؤمن به وتصبو إليه وبين مزاعم المجتمع الذى عاشت فيه .

فاختارت الزواج مكرهة ، ولكنها ظلت مؤمنة بمبدئها فى أن قرانها بورد لم يكن حلالاً فى منطق العاطفة ، ولا فى شرعة القلب ، وأن الله لايبارك زواجًا أجبرت عليه من غير اختيار . فظلت كافرة بهذا الزواج ، لا تؤمن له بقدسية ، ولا تقوم بحقوق الزوج إذ لاسند لمثل هذا الزواج إلا العادة والوهم . استمع إليها تخاطب « قيسًا » :

كلانا ، قيس ، مذبوح ... قتيل الأب والأم
طعينان بسكين ... من العادة والوهم
لقد زوجت ممن لم ... يكن ذوقى ولا طعمى[1]

وقد استغل « شوقى » هذه الفكرة التى أخذها عن الأدب التركى – الفارسى إلى أبعد مدى ، فمهد بها لوقوع الكارثة ؛ إذ احتضرت « ليلى » فى ريعان شبابها ، صريعة وفائها ، فريسة يأسها . ومات على أثرها « قيس » . وقد تأثرت نفسية « ورد » فى المسرحية كذلك ، فكان زوجًا فريدًا فى نوعه كما شأن هذين المحبين ، فلم يحنق على « ليلى » ، ولم تثر فى نفسه كوامن الغيرة المألوفة فى هذا الموقف ، ولكنه قدر معنى التضحية من جانبها ، وأدرك ما يبعثها على هذه التضحية من « مثالية » فى الحب وصلت إلى درجة التقديس بعد أن رأى رأى العين صدق عاطفتها ، وسمع وصفها المشبوب فى شعر « قيس » ، فانظر إليه يشرح لقيس أصل بلائه :

(١) مجنون ليلى لشوقى ص١٠٤ .

فشعرك يا قيس أصل البلا ء لقيت به وبليلى الضلالا
كساها جمالا فعلقتها فلما التقينا كساها جلالاً
إذا جئتها لأنال الحقوق نهتنى قداستها أن أنالا[1]

وكأن « وردًا » يرى أن هذا الزواج غير مشروع فى الحقيقة ، إذ هو زواج إكراه ، ولكنه يمسك بليلى فى عصمته احتفاظًا بمكانته ، ويؤمن مع ذلك أن من الورع ألا يقربها ، فها هى ذى ليلى تصفه بالورع :

فورد ، ياعفر ، لا نظير له مروءة فى الرجال أو ورعًا[2]

ونعتقد أن « شوقى » وفق فى الإفادة من هذه الفكرة ، وفى التوفيق بها بين الصفات النفسية للضحايا الثلاث فى هذه المأساة : ليلى وزوجها والمجنون ، ووفق كذلك فى تصوير « وردًا » تصويرًا استحق به عطف القارىء وحبه فقربه بذلك لنفوسنا وجعله مثلاً للتضحية والنبل . ولم يتجاوز « شوقى » فى فكرته هذه كثيرًا حدود التاريخ فى زعمه ، إذ اقتبسها مما هو مروى من أخبار « قيس » فى القصص الفارسية والتركية ، واستعان بها فى تصوير نفسية الأشخاص وتطور الحوادث على نحو ما شرحنا .

وإذا كان يؤخذ على شوقى قلة تعمقه فى التحليل النفسى ، وإخضاع شخصيات مسرحيته لسرد الحوادث – بدلاً من تطور الحوادث على حسب الحال النفسية للأشخاص – وإقحام كثير من الأحداث العارضة فى المسرحية ، وعدم الربط الوثيق بين أقوال الشخصية ومواقفها ، حتى إن بعض أقوال الشخصيات ومواقفها يصح أن تنقل من موضع إلى آخر ، مما يضر بوحدة المسرحية العضوية ،

(١) المرجع السابق ص١٠٩ .
(٢) نفس المرجع ص١١١ .

فإنما كان كل ذلك لأنه لم تتضح لديه موهبة التأليف المسرحى كما نضجت عبقريته فى الشعر الغنائى ، وقد تأثر تأثرًا غير منهجى بكل ما وقف عليه من ثقافة وما أتيح له من اطلاع ، وأفاد منه إنتاج ظهرت فيه أصالته ، ولكنه لم يحسن الإفادة فيه من مصادره المتعددة التى أجملنا فيها القول .

ولشوقى بعد ذلك فضل كبير على المسرح العربى ، فهو أول من غزا ميدان المسرح بلغة الشعر ، وخلق بذلك فى الأدب العربى تقليدًا جديدًا ، وكان التوفيق حليفه فى بعث ذلك العهد البدوى : بيئته ، وألوان الحياة الاجتماعية والسياسية فيه . وقد ساق لنا كثيرًا من عادات أهله وتقاليدهم . وأسعفته موهبته الخصبة الرفيعة ، فنفث من روح فصاحته فى أبطاله ، فأعربوا عن آرائهم وعواطفهم بلسان عربى مبين . وجرى بيانهم عذبًا فيَّاضًا فى شعر يصور فى صدق ورصانة لغة ذلك العهد ، ويحيى فى الأذهان ما درس من معالم العصور العربية الزاهرة .

٢ – الخرافة أو القصة على لسان الحيوان فى أدب شوقى :

وتسمى القصة على لسان الحيوان فى اللاتينية : **Fabula** أى الحكاية أو الخرافة ، وأصبحت هذه الكلمة فى الفرنسية والإنجليزية : **Fable** ، واسمها باليونانية **apologos** أى حكاية ذات مغزى خلقى . واسمها الدينى المسيحى على حسب الأناجيل **parabola** ، ومعناها فى الأصل وضع شىء بجانب شىء ، أى الموازنة بينهما ، ومقارنة شىء بشبيهه . وصاحب الفهرست يسميها فى العربية : الخرافة . والخرافة مرادف لأصل معنى الكلمة اللاتينية السابقة **Fabula** التى أصبح معناها الحكاية الرمزية .

وهى حكاية ذات طابع خلقى وتعليمى فى قالبها الأدبى الخاص بها . وهى تنحو منحى الرمز فى معناها اللغوى العام ، لا فى معناها المذهبى . والرمز فيها معناه

أن يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث ، على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، بحيث يتتبع المرء فى قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التى تشف عن شخصيات أخرى عميقة ، تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة . وغالبا ما تحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجماد ، ولكنها قد تحكى كذلك على ألسنة شخصيات إنسانية تتخذ رموزًا لشخصيات أخرى .

وحكايات الحيوان تنشأ فطرية فى أدب الشعب قبل أن ترتقى من المرحلة الشعبية (الفولكلورية) إلى المكانة الأدبية ، ليصبح لها المعنى الفنى الذى ذكرناه . وأدنى صورها فى حالتها الشعبية أن تفسر ظواهر الطبيعة ، كما فى أسطورة « نارسيسوس » اليونانية ، وهو الفتى الجميل الذى ابتلته الآلهة « أفروديت » بحبه نفسه ، وولوعه بالنظر إلى صورته فى الماء . وفى سبيل حصوله على صورته المنعكسة فى الماء مات غرقًا ، فتحول إلى زهرة النرجس . ولذلك تحب هذه الزهرة الماء ، وتنمو على الشيطان . فهذه خرافة تفسر ظاهرة طبيعية . ومثل ذلك الخرافات المتصلة بالمسخ أو بالتناسخ عند أكثر الشعوب فى عهودها الفطرية . وكذلك الحكايات التى تشرح ما سار بين الناس من أمثال على لسان الحيوان ، مثل : لا أعاودك وهذا أثر فأسك ، وكالأمثال التى تحكى على لسان الأرنب والثعلب والضب فيما يحكيه الميدانى فى مجمع الأمثال . وتجرى هذه الأمثال والأساطير مجرى الحقائق عند الشعوب فى مرحلتها الفطرية . ولايكون لها معنى رمزى فى صورته التى تحدثنا عنها . ولهذا لا تندرج فى الجنس الأدبى الذى نحن بسبيل الحديث عنه ، مهما أجيدت صياغتها الأدبية ، ولكنها هى الأصل البدائى لنشأته .

أما حين ترتقى هذه الأساطير والحكايات ، ويتوافر لها ما ذكرناه قبل من معنى رمزى ، فإنها تؤلف الجنس الفنى المقصود هنا .

وفى الأدب العربى القديم ، كانت ترجمة عبد الله بن المقفع لكتاب «كليلة ودمنة» – الهندى الأصل الذى ترجم إلى الفارسية فى القرن السادس الميلادى (عهد خسرو أنوشروان) – سببًا فى خلق هذا الجنس الأدبى الجديد فى اللغة العربية ، ذلك أن حكايات الحيوان فى الأدب العربى القديم قبل كليلة ودمنة كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين عامة العرب من أمثال ، كما فى جمهرة الأمثال للعسكرى ، وفى مجمع الأمثال للميدانى ، وإما مقتبسة من كتب العهد القديم ، أى ذات طابع دينى متصل بالعقائد ، كما فى قصته : الحمامة والغراب ، المروية عن أمية بن أبى الصلت ، وذلك أن نوحًا بعث غرابًا لينظر فى الأرض هل غرقت البلاد ، ويأتيه بالخبر ، فوجد جيفة فوقع عليها ، فلذلك لا يألف الناس ، ويضرب به المثل فى الإبطاء . ثم بعث الحمامة لتنظر هل ترى فى الأرض من موضع يكون للسفينة مرفأ . واستجعلت على نوح الطوق الذى فى عنقها . وعندئذ أعطاها الله تلك الحلية ، ومنحها تلك الزينة ، بدعاء نوح عليه السلام ، حين رجعت إليه ، وفى رجلها آثار الطين والحمأة . فعوضت من ذلك الطين خضاب الرجلين ، ومن حسن الدلالة والطاعة طوق العنق .

وكان أمية بن أبى الصلت معروفًا بعلمه ببعض أساطير اليهود ، ويروى له الجاحظ شعرًا فى نفس هذه الحكاية[1] . وهى مأخوذة عن سفر التكوين[2] .

وأما ما عدا هذين النوعين ، من قصص الحيوان ، فمتأخر عن كليلة ودمنة

(١) الجاحظ : الحيوان ، جـ٢ ص٣١٢ شرح وتحقيق الأستاذ عبد السلام هرون ، وكذا جـ٢ ص٣٣١ . وقارنه بمجمع الأمثال للميدانى ص٧٩ .

(٢) إصحاح ٨ – أية ٦ – ١٢ .

ومتأثر به فى نواحيه الفنية ، مثل قصة الباز والديك التى يرويها خلاد بن يزيد بن الأرقط عن أبى أيوب الموريانى الفارسى الأصل ، وكان وزيرًا لـ « أبى جعفر المنصور » . وذلك أنه بينما كان أبو أيوب جالسًا فى أمره ونهيه ، أتاه رسول أبى جعفر المنصور ، فامتقع لونه ، وذعر ، واستطار فؤاده ، ثم عاد طلق الوجه . فقال له من بحضرته : إنك لطيف الخاصة ، قريب المنزلة ، فلم ذهب بك الذعر ، واستفزعك الوجل ؟ فقال : سأضرب لكم مثلا من أمثال الناس : « زعموا أن البازى قال يوما للديك : ما فى الأرض شىء أقل وفاء منك . قال : وكيف ؟ قال : أخذك أهلك بيضة فحضنوك . ثم خرجت على أيديهم فأطعموك على أكفهم ، ونشأت بينهم ، حتى إذا كبرت صار لا يدنو منك أحد إلا طرت ها هنا وها هنا ، وضججت وصحْتَ . وأُخِذتُ أنا من الجبال مسنًا ، فعلمونى وألفونى ، ثم يخلى عنى ، فآخذ صيدى فى الهواء ، فأجىء به إلى صاحبى . فقال له الديك : إنك لو رأيت من البزاة فى سفافيدهم مثل ما رأيت من الديوك لكنت أنفر منى »(١) .

وفى كتاب « كليلة ودمنة » تتمثل الخصائص الفنية الهندية لهذا الجنس الأدبى . وأهم هذه الخصائص :

١ - طريقة التقديم للحكايات :

فكل حكاية يقدم لها بالتساؤل عن أصل المثل الذى وردت فيه ، بعبارة : وكيف كان ذلك ؟ أو ما يرادفها ويقرب منها . ثم يتصدر الإجابة عن هذا التساؤل عبارة : زعموا أنه كان ، أو قريب منها .

---

(١) الجاحظ « الحيوان » ، جـ٢ ص ٣٦١ ، قارنه بوفيات الأعيان لابن خلكان جـ١ ص٢١٥ .

٢ – تداخل الحكايات :

فكل حكاية رئيسية تحوى حكايات فرعية ، وقد تحتوى هذه الحكايات الفرعية على حكاية أو أكثر متداخلة فيها كذلك . ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة أو حيوانات جديدة فى الحكاية ، دون انقطاع ولأدنى مناسبة .

٣ – تناسى الرموز :

أى الشخصيات أو الحيوانات التى جعلها القاص رموزًا للناس فى سلوكهم ، فيسهب فى الحديث عن المرموز إليهم من الناس ، غافلا عن شخصياته الرمزية . وهذه خاصة دقيقة تفرق ما بين هذه الحكايات فى الآداب الشرقية ، والآداب الغربية ، كما سيتضح ذلك حين نذكر الخصائص الفنية الناضجة للقصص على لسان الحيوان ، كما وضحت فى آداب الغرب ، وبخاصة عند لافونتين .

وقد ترجم كتاب « كليلة ودمنة » إلى حوالى ستين لغة غير اللغة العربية ، وكانت ترجمة ابن المقفع للكتاب أساسًا لهذه الترجمات ، لأن الأصل البهلوى كان قد فقد على أثر الترجمات العربية للكتاب فى العصر العباسى ، كما لم يبق من هذه الترجمات العربية إلا كتاب ابن المقفع . ومن هذه الترجمات العربية ما كان شعرًا . فقد نظم أبان بن عبد الحميد بن لاحق كتاب كليلة ودمنة فى نحو أربعة عشر ألف بيت ، بتكليف من البرامكة . وسار على نهجه شعراء آخرون ، منهم على بن داوود ، وبشر بن المعتمر ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ولم يصلنا من هذه الآثار الأدبية إلا نحو سبعين بيتًا من نظم أبان بن عبد الحميد ، نقلها الصولى فى كتابه : « الأوراق » . وترجم كتاب ابن المقفع مرات إلى اللغة الفارسية الحديثة . ويهمنا هنا ذكر الترجمة التى قام بها حسين واعظ كاشفى فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى ، وسمى ترجمته : « أنوار سهيلى » : وبهذه الترجمة

الأخيرة تأثر الشاعر الفرنسى « لافونتين » (١٦٢١ - ١٦٩٥) . فقد اقتبس منها نحو عشرين حكاية ، أدخلها فى الجزء الثانى من حكاياته التى نظمها على لسان الحيوان . يقول لافونتين فى مقدمة الجزء الثانى من حكاياته : « ليس من الضرورى فيما أرى ... أن أذكر المصادر التى أخذت عنها هذه الحكايات الأخيرة ، غير أنى أقول اعترافًا بالجميل : إنى مدين فى أكثرها للحكيم الهندى « بلباى » الذى ترجم كتابه إلى كل اللغات » . « وبلباى » هذا هو بيدبا الفيلسوف الذى قيلت حكايات كليلة ودمنة على لسانه . على أن « لافونتين » لم يأخذ من الكتاب السابق سوى مادة موضوعاته ، ثم تصرف فيها على حسب قواعد فنية كان لها أثر فى النهوض بهذا الجنس الأدبى ، وهى التى يهمنا الآن ذكرها ، لأننا تأثرنا بها فى أدبنا الحديث .

فقد تأثر لافونتين فى هذا الجنس الأدبى أعظم تأثر بسابقيه من الكتاب اليونانيين واللاتينيين ، وبخاصة إيسوبوس من كتاب اليونان فى القرن السادس قبل الميلاد . وقد لحظ الأسس الفنية العامة التى لحظها كبار الكتاب من سابقيه فى ذلك الجنس الأدبى ، ثم استكمل هذه القواعد الفنية ونبغ فيها حتى صار مثالا لمن حاكوه فى الآداب العالمية . ونجمل الآن القول فى هذه الأسس الفنية .

فمنها الحرص على التشابه بين الأشخاص الخيالية والأشخاص الحقيقية فى سياق الحكاية . فيختار الكاتب صفات أشخاصه الأولى بحيث تثير فى ذهن القارىء الشخصيات الثانية . فلا يسترسل فى وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها حتى ينسى القارىء صفات الأشخاص المرموز إليهم من الناس ، ولا ينسى الرموز ، فيتحدث عن الأشخاص المرموز إليهم بحيث يغفل القارىء عن هذه الرموز التى هى وسائل الإثارة الفنية ، بل يختار خصائص

الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف ، تتراءى من ورائه الشخصيات المقصودة .

وإلى هذه القاعدة الفنية العامة ، أضاف « لافونتين » — فى نقده ونظمه — قواعد أخرى دقيقة : فيرى لافونتين أن « الحكاية الخلقية على لسان الحيوان ذات جزأين ، يمكن تسمية أحدهما جسمًا ، والآخر روحًا . فالجسم هو الحكاية ، والروح هو المعنى الخلقى » . ولكى يشف الجسم عن الروح ، لابد من إجادة تصويره تصويرًا يثير كل ما للروح من خصائص . ولذا حرص « لافونتين » على توافر المتعة الفنية فى حكايته ، بحيث يصور شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية ، وتجمع هذه الحقائق الدقيقة التى تتوارد لتوضيح الفكرة العامة ، « حتى يستطيع العقل أن يحس أفكاره ، ويفكر أحاسيسه » . وبذا تبرز الأفكار العامة من وراء التصوير الدقيق واضحة دون نص عليها .

وقد حرص « لافونتين » على تصوير الشخصيات حية قوية فى أدق صفاتها المثيرة للفكرة ، كما حرص على تطوير هذه الشخصيات نفسيًا على حسب الحدث فى الحكاية ، فى شكل درامى ، يهيىء لافونتين مجال الحديث فيه بالوصف المتصل بالحدث وتأثيره فى حال شخصياته الرمزية . وقد راعى كذلك الواقع فى رسم الصور الخلقية ، ليزيد شخصياته حياة وقوة ، ولم يلجأ إلى تصوير الخلق المثالى الذى يعز وجوده فى الواقع . وذلك كحكاية « الذئب والحمل » ، مثلا ، لتصوير بطش القوى بالضعيف . فحكاياته فى جملتها تكشف عن النقائض . وفيها يبرز المعنى الخلقى حيًا مجسمًا . ويتطور الحدث ، كما تتطور الشخصيات ، تطورًا محكمًا ، بحيث تؤدى كل كلمة وكل جملة وظيفتها الفنية فى إطار الحكاية العامة .

وعلى الرغم من أن فى أدبنا العربى القديم ميراثًا أدبيًا كبيرًا فى الحكاية على لسان الحيوان ، يمثله كتاب كليلة ودمنة ذو الطابع الهندى فى خصائصه الفنية — وقد سبق أن أشرنا إليها — فإن هذا الجنس الأدبى فى أدبنا الحديث متأثر أعمق التأثر بالأدب الغربى فى الأسس الفنية التى شرحناها ، ثم فى مضمون هذه الحكايات كذلك .

وممن تأثروا فى هذه الحكايات بالأدب الغربى شاعرنا أحمد شوقى ، وسبق أن أوردنا ما يؤكد صلته الفنية بلافونتين . وفى الحق إنه حاكاه عن قرب ، لا فى المادة الغفل الذى اتخذها موضوعًا لحكايته فحسب ، ولكن فى القواعد الفنية لهذا الجنس الأدبى أيضًا .

وعلى حسب ما يذكر شوقى فى الطبعة الأولى للجزء الأول من الشوقيات ، نرى أنه تطلع إلى إغناء الأدب العربى فى جنس المسرحية والقصة على لسان الحيوان على أثر اطلاعه على الأدب الفرنسى . ويبدو أن التقاليد ، وسلطان القصر عليه ، وعدم استعداد الجمهور لتقبل التحديد طفرة ، قد وقفت حائلاً دون تحقيق أمنياته فيما يتعلق بالتخلص من شعر المدح ، وفيما يتعلق بالمسرحيات .فقد استمر شوقى فى قالبه التقليدى للمديح ، واكتفى أن يبث فيه معانى اجتماعية جديدة . ثم تأخر فى نظم المسرحيات حتى سنيه الأخيرة ، لأنه بدأ فى تأليفها فى الأربع السنين الأخيرة من عمره . ولم تكن مسرحية : « على بك الكبير » التى نظمها فى فرنسا إلا محاولة أولى لم تلق قبولا لذى الخديو ، وقد عاد إلى تنقيحها ونشرها فيما بعد ، فى مارس عام ١٩٣٢م ، وهو عام وفاته . وقد ظل شوقى طوال حياته من أنصار التطور فى النهضة الاجتماعية والأدبية ، لا من دعاة الثورة ، فهو يتحايل دائما على هذا التطور لئلا يفجأ الجمهور بما لم يهيأ له . يقول شوقى فى مقدمته السابقة الذكر : « ..... ثم طلبت العلم فى أوربا فوجدت فيها

نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة ... وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها ، كالأفعوان لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد بالمعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان » .

ويريد شوقى بذلك أن الأوهام قد تمكنت من أهل عصره ، كالثعابين لا تؤخذ إلا بالحيلة ، فلا يستطاع مفاجأة هؤلاء بالتجديد طفرة واحدة . ولهذا احتال على بث المعانى الجديدة فى أساليب المدح التقليدية . وفى الحق يبدو إحساس شوقى الاجتماعى عميقًا جديدًا ينم عن ثقافة واسعة . ولسنا بصدد مناقشة شوقى فى رأيه فى التجديد ، ووقوفه فيه عند الحدود التى ارتآها فى قوالب المدح ، ولكنا نريد أن نبين أنه لم يجد عقبة فى التجديد فيما يخص جنس القصة على لسان الحيوان ، فبث فيه كثيرًا من الآراء الاجتماعية والسياسية التى كان يتعذر عليه أن يصرح بها . وفى مسرحياته نعتقد أنه قصد إلى تصوير بعض تلك الآراء والأفكار السياسية والاجتماعية ، فى مسرحية مصرع كليوباترا التى ظهرت عام ١٩٢٩ ، وكانت بدء الأدب المسرحى الناضج فى العربية ، وفى مسرحية قمبيز التى ظهرت عام ١٩٣١ ، وفيهما تناول فترتين من فترات الضعف فى تاريخ مصر ، لأنه رأى أن مصر كانت تجتاز فترة شبيهة بهاتين الفترتين . وإذا نظرنا إلى المسرحيتين السابقتى الذكر – فى ضوء ما قررنا – تجلت لنا آراء شوقى الوطنية والقومية ، وتحميله الشعب مسئولية ذلك الضعف ، مما يطول شرحه ، ولا نقصد إليه الآن . ولكن الوعي الذى قصد إلى تصويره فى المسرحيات كان يعز فهمه على معاصريه ، وعلى جمهوره جملة . وقد قدر هو ذلك منذ تطلع إلى التجديد ، فتأخر فى إخراج هذه المسرحيات ، على حين لم ينقطع عن تصوير

آرائه فى كثير من المواقف الاجتماعية والسياسية تصويرًا موضوعيًا فى القصص على لسان الحيوان . وإذن ، كان لهذا الجنس الأدبى الصغير رسالة إنسانية واجتماعية يرى شوقى أن جمهوره العربى لعصره أقرب إلى تقبلها والتأثر بها من تقبله وتأثره بجنس المسرحية ، إذ كان الجمهور العربى فى مطلع نهضته الأدبية حديث عهد بالأدب الموضوعى جملة .

وقد أفاد شوقى — كما يعترف هو — بقصص لافونتين ، وهذه إفادة لاشك فيها من ناحية القواعد الفنية للقصص ، إذ أن القالب الفنى فى قصص شوقى على لسان الحيوان لا صلة فى القواعد الفنية بينه بين حكايات كليلة ودمنة ، يقول شوقى فى مقدمة الجزء الأول للشوقيات ، فى طبعتها الأولى ، متحدثا عن نشاطه الأدبى حين كان بباريس يتلقى فيها دروسه : « وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب « لافونتين » الشهير ، وفى هذه المجموعة شىء من ذلك . فكنت إذا فرغت من أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئًا منها ، فيفهمونه لأول وهلة ، ويأنسون إليه ، ويضحكون من أكثره » . ونعتقد أن شوقى لم ينظم جميع قصصه على لسان الحيوان فى فترة مقامه بأوربا للدراسة (١٨٩١ ١٨٩٣)[1] ، بل ظل يولى عناية هذا الجنس الأدبى ، وينتج فيه بعد ذلك ، لأنه كان يرى أن مثل هذه الحكايات لها أثرها الوثيق الأكيد فى التوجيه والتنبيه ، وأن تأثيرها أكثر من تأثير المسرحيات لذلك العهد .

ولم يقتصر شوقى فى تأثره بـ « لافونتين » على النواحى الفنية ، بل تأثر به فى مضمون كثير من حكاياته كذلك ، ولكنه لم يترجمها . وفيما يخص مضمون الحكايات ، نلمح كذلك أثرًا ضئيلا لكليلة ودمنة فى قصص شوقى ، كما نتبين

---

(١) انظر الدكتور محمد صبرى « الشوقيات المجهولة » ، جـ١ ص٢٢ ، ٢٤ ، ٣٢ .

تأثيرًا دينيًا فى حكايات شوقى حول سفينة نوح ، وما حف بالطوفان من حكايات ابتكرها شوقى ، مستلهما الأحداث التى تحكيها كتب العهد القديم ، والكتب الدينية ، فيما يخص الطوفان ورحلة السفينة .

وسنتحدث عن تأثر شوقى بالحكايات الشرقية فيما يخص المُضمون ، وهو تأثر ضئيل ، لنعقب بتأثر شوقى بلافونتين ، فى المضمون ، ثم فى النواحى الفنية ، مكتفين بذكر أمثلة من حكايات شوقى تدل على ضروب هذا التأثر .

وقصة شوقى التى عنوانها : « أمة الأرانب والفيل » فيها احتيال الأرانب على قتل الفيل عدوها . وقد يذكرنا هذا باحتيال الأرنبة على قتل الأسد الذى كان يهدد الأرانب كلها فى كليلة ودمنة ، ولكن حيلة الأرنبة هذه كانت بأن أوهمت الأسد أن له خصمًا ينازعه السلطان ، ثم أرته صورته فى بئر ، فتوهمها خصمه ، وهجم على تلك الصورة ، فوقع فى البئر ، فهلك . (باب الأسد والثور من كليلة ودمنة) ؛ وفى كليلة ودمنة ، كذلك حكاية الأرانب والفيلة ، وأن الفيلة كانت ترد عين القمر فى أرض الأرانب ، فتهلك منها الكثير ، فاحتالت الأرانب ، بعد أن اجتمعت وتشاورت ، وأوهمت الفيلة أن القمر غضب عليها من استضعافها الأرانب . فصدقت الفيلة . ونجت الأرانب من شرها . وفى باب البوم والغربان فى كليلة أيضًا ، يقترح غراب الرحيل من الوطن هربًا من العدو ، وهو نفس الأقتراح الذى يتقدم به أرنب من الأرانب فى قصته شوقى ، ويرد على الاقتراح فى كليلة بأنه لا ينبغى الرحيل من الأوطان وتخليتها للعدو . وقد يكون شوقى تأثر بهذه العناصر المتفرقة من مطالعاته لكليلة ودمنة ، ولكن قد هضم ما قرأه وتمثله فى حكايته ذات الطابع الأصيل والمعنى العميق فى الاحتيال للعدو ، وفى الاتحاد فى مواجهته . وواضح أن عدو مصر فى وقته كان يتمثل فى الإنجليز . وتبدو أصالة شوقى فى حكايته فى الصياغة وبراعة الحوار ، وفى تصوير نجاح الضعاف

بالوحدة . كما يركز شوقى اهتمامه على الدعوة إلى التعاون أولا . وطالما دعا إلى ذلك فى قصائده الأخرى ، وندد بمن يخرج على الوحدة ، فيكون عونا للمستعمر . فالدعوة إلى الوحدة هى التى كانت تنقص الوعى العام ، هى محور قصة شوقى . ولمن يحققها فضل يفوق فضل التغلب على العدو نفسه . يقول شوقى فى خاتمة حكايته :

وهلك الفيل الرفيع الشأن	فأمست الأمة فى أمان
وأقبلت لصاحب التدبير	ساعية بالتاج والسرير
فقال : مهلا يا بنى الأوطان	إن محلى للمحل الثانى[1]
فصاحب الصوت القوى الغالب	من قد دعا : يا معشر الأرانب

أما ما يخص تأثر شوقى بحكايات سفينة نوح والطوفان ، فقد أشرنا إلى أن حكايات كثيرة قد رويت فى الأدب العربى القديم فى هذا الموضوع . ومما يستحق الذكر أن السفينة وركّابها والطوفان وأحداثه طالما اتخذت رموزًا فى الآداب الغربية ، وكانت مادة أشعار ومسرحيات وقصص كثيرة[2] . وهكذا يتخذ شوقى السفينة رمزًا حين يورد فى حكايته التى عنوانها : « نوح عليه السلام والنملة فى السفينة » ، على لسان سليمان ، يرد على النملة المغترة :

ضحك النبى ، وقال : إن سفينتى	هى الحياة ، وأنت كالإنسان
كل الفضائل والعظائم عنده	هو أول والغير فيها الثانى[3]

وهكذا تصبح الحيوانات فى سفينة نوح رمزًا للناس فى طباعهم الغالبة

(١) أحمد شوقى « الشوقيات » ، جـ ٤ ص١٤٢ - ١٤٣ .

(٢) انظر مثلا : كتابى « الرومانتيكية » .

(٣) الشوقيات : جـ ٤ ص١٦١ .

عليهم . فهم يتسترون بظاهر المسالمة خوفًا ورهبة فى سفينة الحياة ، حتى إذا آمنوا عادت إليهم طبائعهم الوحشية ، وتبينوا على حقيقتهم ، يظهرون فيها أنياب الأثرة ، ومخالب النفعية ، يقول شوقى فى قطعة له عنوانها : « السفينة والحيوانات » يصف حال الحيوانات فى سفينة الطوفان حين الخوف ، ثم بعد الأمان :

فذهبت سوابق الأحقاد   وظهر الأحباب فى الأعادى
حتى إذا حطوا بسفح الجودى   وأيقنوا بعودة الوجود ...
عادوا إلى ما تقتضيه الشيمة   ورجعوا للحالة القديمة
فقس على ذلك أحوال البشر   إن شمل المحذور أو عم الخطر :
بينا ترى العلم فى جهاد   إذ كلهم على الزمان العادى

وهذه الفكرة الرمزية التى يتخذ شوقى السفينة طوفان الحياة ، رمزًا ، لها طالما صرح بها فى قصائده الأخرى ، مثل قوله فى قصيدة نابليون :

قسما لو قدروا ما رجعوا   لا يعف الناس إلا عاجزين

وقوله فى قصيدة أبى الهول ، يفسر بها خلق ذلك التمثال فى صورة أسد ووجه إنسان ، وهو تفسير خاص به ، يتفق ونظرته للناس :

ولو صوروا من نواحى الطباع   توالوا عليك سباع الصور
فيارب وجه كصافى النميـ   ـر ، تشابه حامله والنمر

تلك إشارة موجزة لنواحى تأثر شوقى بمصادر أخرى غير لافونتين .

أما تأثره بلافونتين فمتنوع الدلالة ، فى المضمون ، وفى النواحى الفنية . ويبدو تأثر شوقى بلافونتين فى المضمون فى إشارة إلى حكاية من حكايات لافونتين ،

حين يقول فى حكاية : « النملة الزاهدة » ، على لسان جارات تلك النملة النشيطات فى سعيها للقوت ، وهى ترد على تلك النملة الزاهدة التى تنشد غذاءها بالسؤال :

فصاحت الجارات يا للعار لم تترك النملة للصرصار !!
ألم يقل من قوله الصواب ما عندنا لسائل جواب

وهى إشارة إلى أولى حكايات « لافونتين » التى عنوانها : الصرصار والنملة ، وهى مشهورة ، فيها ترد النمل سؤال الصرصار الذى يتسول قوته ، لأنه يمضى وقته فى الغناء . وفيها أن النمل حشرات نشيطة ، وأقل ما لها من آفة تستحق عليها اللوم أنها لا تعير شيئًا ، ولا تجيب سائلا . فالذى « قوله الصواب » فى بيت شوقى السابق الذكر هو لافونتين . وبرغم هذا التأثر الواضح فى حكاية شوقى السابقة الذكر ، فإن أصالته فيها أوضح . فشوقى يصور آفة من ينصرفون إلى العبادة ليأكلوا باسم الدين ، يستغلون جهد غيرهم . وهى آفة كثير ممن يتعللون بالعبادة لينقطعوا عن السعى فى المجتمع العربى . يقول شوقى :

كانت بأرض نملة تنباله لم تسل يومًا لذة البطالة
واشتهرت فى النمل بالتقشف واتصفت بالزهد والتصوف
لكنْ يقوم الليل من يقتات فالبطن لا تملؤه الصلاةُ
والنمل لا يسمى إليه الحب ونملتى شق عليها الدأب

وتبدو سخرية شوقى ، واستبطانه لشخصياته الرمزية فى رد النمال على تلك النملة الزاهدة ردًا مهد له شوقى فى الحكاية ، فصار نتيجة طبيعية للحكاية ومعزى خلقيًا لها معًا ، حين يقول فى فاتحتها على لسان النمال :

فامضى فإنا يا عجوز الشوم نرى كمال الزهد أن تصومى

وشوقى فى حكايتين من حكاياته : « الحمار والجمل » و « الغزال والكلب » يحاكى حكاية لافونتين : « الذئب والكلب » . وملخص هذه الحكاية الأخيرة أن ذئبًا مسّه الجوع والهزال بسبب وفاء الكلاب فى الحراسة ، التقى بكلب فاره ضل طريقه ، فحيّاه وهنأه على سمنه ، وأعجب بفراهته . فقال له الكلب : فى يدك أن تكون مثلى إذا تركت الغاب ، وأتيت معى لتصيد مع الناس ، وتفوز بعظام الدجاج وبقايا الحمام . فرق الذئب على كلامه وسار معه ، وتخيل صنوفًا من السعادة . بينما هما فى الطريق أبصر الذئب رقبة الكلب خالية من الشعر ، فسأله عن ذلك . فأجاب الكلب : لاشىء ربما كان ذلك أثرًا من الطوق الذى أربط به . وأية أهمية لذلك ؟ فيجيب الذئب محفلا : يربطونك ! ! إذن أنت لا تعدو حيث تشاء ! لا رغبة لى فيما تمنيني به من صنوف الطعام ولا أريد بدلاً من حريتى كنزًا بأكمله . وحين فرغ الذئب من قولته هذه ولى هاربًا ، وأخذ يعدو .

وفى حكاية شوقى الأولى : « الغزال والكلب » ، يتوجه غزال مرفّه فى بيت رجل كريم ، يطعم اللوز والفطير ويسقى العسل ، إلى كلب أمين وفىّ يسأله عن حال الناس ، فيجيب الكلب :

سائلى عن حقيقة الناس عذرًا	ليس فيهم حقيقة فتقال
إنما هم حقد وغش وبغض	وأذاة وغيبة وانتحال
لا يغرنك – يا أخا البيد من مو	لاك ذاك القبول والإقبال
أنت فى الأسر ما سلمت فإن تمـ	ـرض تقطع من جسمك الأوصال
فاطلب البيد وارض بالعيش قوتًا	فهناك العيش الهنى الحلال
أنا لولا العظام وهى حياتى	لم تَطِبْ لى مع ابن آدم حال

والمغزى فى هذه الحكاية هو نفس ما قصد إليه لافونتين فى حكايته السابقة . وحكاية شوقى أضعف ، وفيها تساق النصائح المباشرة من غير تصوير وتطوير .

صياغتها كذلك نثرية . وربما كانت من أوائل ما نظمه شوقى على لسان الحيوان .

وقريب منها -- فى ضعف الصياغة - الحكاية الأخرى التى يرمز بها شوقى نفس المعنى السابق ، وعنوانها : « الحمار والجمل » حين يهربان من الرق ، يتفقان على أن يقضيا العمر بالبيداء . ويضيق الحمار بالحرية ويقول (فى حوار بينه وبين الجمل) :

لابد لى من عودة للبلد لأننى نسيت فيه مقودى
قال : سر والزم أخاك الوتدا فإنما خلقتَ كى تقيدا

واتخاذ الحمار والكلب رمزين لمن ينشد الحرية ومن يستطيب القيد - بدلا من الذئب والكلب (فى حكاية لافونتين) - فيه ضعف ، لأن الحمار والكلب كلاهما حيوان أليف . وليس فى حكاية شوقى إلا سرد وحكم مباشرة لا إقناع بها ولا تصوير فيها .

وكذلك حكاية « الكلب والحمامة » ينظم فيها شوقى كيف أنقذت الحمامة الكلب ، حين نقرته فأيقظته من نومه ، فنجا من ثعبان كان يتحرش به ليلدغه . فحفظ الجميل للحمامة ونجاها من رصاص الصائد ، حين ينبهها بنباحه . وهى محاكاة الحكاية النملة والحمامة عند لافونتين ، حين مدت الحمامة للنملة قشة فى مجرى ماء وصلت بها النملة للشط ، ونجت من الغرق ، فجازتها النملة على صنيعها حين لدغت الصائد فى قدمه ، وهو يصوب للحمامة رصاصته ، فجعلته يخطىء فى إصابة هدفه .

وحكاية « الفأرة والقط » - عند شوقى - محاكاة كذلك لحكاية « الموت والحطاب » عند لافونتين . ذلك أن لافونتين يصف حطَّابًا ينوء بعبئه من الحطب ، ويشكو حظه ، ويتمنى الموت يأتيه يسأله عما يريد . فيجيبه بأنه لا

يطلب منه سوى مساعدته على أن يحمل الحطب على ظهره . فالمرء يفضل تحمل الأعباء على الموت ، وإن كان فى الموت شفاء له من الشقاء . وهذا ما يقصده شوقى متحدِّثا عن فأرة تبكى ابن أخيها الذى اغتاله هر ، وتمنى أن تستريح من العيش بهر مثله فإذا الهر يأتى إليها :

وكان بالقرب الذى تريد ... يسمع ما تبدى وما تعيد
فجاءها يقول يا بشراك ؟ ... إن الذى دعوت قد لبَّاك !
ففزعت لما رأته الفارة ... واعتصمت منه ببيت الجارة
وأشرفت تقول للسفيه ... إن مِتُّ بعد ابنى فمن يبكيه ؟

وشوقى فى هذه الحكاية الأخيرة أقدر على التصوير ، وأدنى إلى تجسيد فكرته ، وأبعد من التجريد الذى لجأ إليه لافونتين ، وأعمق فى سخريته منه .

وفى قصص لافونتين حكاية « الطاووس يشكو حظه للإله جونون » ، امرأة جوبيتر فى الأساطير الرومانية . وفى هذه الحكاية أن الطاووس يضيق ذرعا بأن صوته منكر ، فى حين ينعم البلبل الهزيل الحقير بأعذب الألحان . وتجيبه الإلهة الطاووس بأنها حبته فأبدع منظر ، وبذيل غنى بالألوان ، وبعنق مزدان بما يشبه قوس قزح ، وأنه أحسن حظًا من كثير من الطير التى يحسدها . وقد اقتضت الحكمة الإلهية توزيع النعم بين الطير : نعم الجمال والقوة وسحر الصوت والدلال .

وهذا هو جوهر حكاية لشوقى عنوانها : « سليمان والطاووس » نحيل القارىء إليها .

وأخيرًا نشير إلى أن شوقى قد فاق لافونتين من ناحية التصوير الفنية ، فى حكاية : « فأر الغيط وفأر البيت » ، وفيها تبدو روح شوقى الفكهة الساخرة . ويسخر شوقى فى هذه الحكاية من مغامرة الأغرار المغترين الذين يدفعهم تهورهم

إلى الهلاك ، وهم الذين يهرولون فى صغار الأمور حرصًا وجشعًا ويزعمون أنهم يكافحون فى سبيل المعالى . وتبدو هذه السخرية العميقة فى قول الفأر المغامر لأمه :

فقال سمينى بنور القصر   لأننى يا أم فأر العصر

ثم بعد أن غاب عنها غيبة لا رجوع منها ، فصادفته ملتقى فى الطريق قد سحقت عظامه :

فناحت الأم وصاحت واها   إن المعالى قتلت فتاها

وعلى الرغم من أن مغزى هذه القصة مختلف عن مغزى نظيرتها فى لافونتين : « حكاية فأر المدينة وفأر الحقول » فإنها متأثرة بها ، فهى محاكاة لها فى تحوير ينم عن أصالة فى المضمون وأصالة فنية كذلك .

وما أردنا إلا ذكر أمثلة مختلفة لما أفاده شوقى فيما يخص مضمون حكاياته ، أما النواحى الفنية فقد سار شوقى فيها على نهج لافونتين ، وحاول محاكاته فيها عن قرب ، وتدرج فى هذه المحاكاة حتى بلغ بها قمتها الفنية فى هذا الجنس الأدبى فى اللغة العربية حتى اليوم . وإلى براعته فى المحاكاة الفنية للافونتين ، ضمن حكاياته كذلك قضايا اجتماعية وسياسية كانت ذات أهمية بالغة المدى فى عصره .

وقد سبق أن ذكرنا هذه الأسس الفنية التى أغنى بها لافونتين هذا الجنس الأدبى فى نقده وإنتاجه . ولنضرب هنا مثلاً على سمو شوقى بهذا الجنس فيما يخص النواحى الفنية التى سنها لافونتين . وهذه هى حكاية شوقى :

بينا ضفاف من دجاج الريف   تخطر فى بيت لها ظريف
إذ جاء هندى كبير العرف   فقام فى البيت مقام الضيف

يقول : حيا الله ذى الوجوها ولا أراها أبدًا مكروها
أتيتكم أنشر فيكم فضلى يومًا وأقضى بينكم بالعدل
وكل ما عندكم حرام علىَّ ، إلا الماء والمنام
فعاود الدجاج داء الطيش وفتحت للديك باب العش
فجال فيه جولة المليك يدعو لكل فرخة وديك
وبات تلك الليلة السعيدة ممتعًا بداره الجديدة
وباتت الدجاج فى أمان تحلم بالذلة والهوان
حتى إذا تهلل الصباح واقتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح يقول : دام منزلى المليح
فانتبهت من نومها المشئوم مذعورة بصيحة الغشوم
تقول : ما تلك الشروط بيننا غدرتنا - والله - غدرًا بينا !
فضحك الهندى حتى استلقى وقال : ما هذا العمى ؟ حمقى !
متى ملكتم ألسن الأرباب ؟ قد كان هذا قبل فتح الباب !!

فشوقى فى الحكاية السابقة ، يصف مجال الأحداث ، ويهيىء بذلك لمجراها بين مخلوقات ضعيفة مغترة ، وهذا الدخيل القوى المحتال الذى يرمز له شوقى بالديك الهندى . وفى موضع آخر يتحدث شوقى عن الإنجليز ، فيرمز لهم بالديك ، فيقول : « ديك على غير جداره ، خلا له الجو فصاح ... »(١) . وهو نفس الرمز فى هذه الحكاية . ويختار شوقى كل كلمة وكل جملة ، فى عناية بالغة ، لتصف الحال النفسية لكل من الفريقين وعلى الرغم من أن هذه الصفات مميزة لأصحابها ، ومصورة للدجاج بوصفها رمزًا ، فإنها تتراسل مع صفات المواطنين المقصودين فى موقفهم من الأجنبى الدخيل . ولهجة الديك فى تظاهره

(١) انظر أسواق الذهب لشوقى ، يخاطب ولديه فى موضوع قناة السويس .

بالضعف ، وزعمه الخير ، وتوكيده أن إقامته موقوتة ، تتفق تماما مع وعود الإنجليز لذلك العهد ، ولهجتهم مع المصريين .

ثم يحدث فى هذه الحكاية ما يشبه « التحول » فى المسرحية ، حين يفتح الدجاج الباب لذلك « الهندى » ولكن شوقى يطول الحال النفسية فى بطء لكل من الفريقين ، فتبدو المخاطر – أولاً – هواجس فى أذهان الدجاج ، قبل أن تصبح حقائق مروعة ، على حين يغير الهندى من مسلكه قليلاً ، وهو رضى النفس ، واثق من عاقبة مسلكه مع هؤلاء الأغرار . ثم يفجأ الغافلين بالكشف عن حقيقة قصده ، وهم مستغرقون فى نوم الغفلة ، ليستيقظوا منه بعد فوات الأوان . وما أعظم الفرق بين حال « الهندى » فى بدء طرقه الباب ، وحاله فى سخريته المرة حين استقر به المقام . والحكمة الخليقة الوطنية – فى هذه الحكاية – ليست مقحمة بعد ذلك ، بل هى مصورة تصويرًا محكمًا فى الدقائق والتفصيلات المصورة فى سياق الحكاية . وبهذه القوة فى التصوير الفنى يؤدى هذا الجنس الأدبى رسالته خير أداء .

وشتان بين طريقة شوقى هذه وطريقة ابن المقفع الهندية الأصل كما نراها فى حكايات « كليلة ودمنة » . وقد قصد شوقى فى حكاياته إلى ما قصد إليه لافونتين من تصوير النقائض أولا ، ليستشعر الناس الكمال من وراء النقائض . ففى حكاياته يتراءى خلق « التجارب » . الذى يقف عليه من يمارس الحياة نفسها ، ويمعن النظر فى آفاتها ، لتتكشف عن الخلق المعتدل فى عاقبة الأمر ، ولتتجلى البصيرة بمعرفة آفاق الناس ، وعواقب تطرفهم ، أو انعزالهم ، أو انعدام الحاسة الاجتماعية فيهم . ولذلك كانت غاية هذه الحكايات – بالإضافة إلى ما يستنتج منه الخلق المعتدل ، وصلاح الخيرين – هى التحذير من آفات السلطات ، سلطة

الملوك ، والقضاة ، ورجال المال ، وكل ما يمت بصلة إلى الطغيان أو التطرف . ولذلك كان لافونتين مريبًا لدى لويس الرابع عشر .

ولعل شوقى أراد أن يتلطف فى ستر أغراضه فى بعض حكاياته ، وأن يعمل الحيلة فى تناول بعض مسائل عصره الخاصة بعيوب الحكم لعصره ، حتى لايصير ظنينًا لدى الأسرة المالكة لعهده ، كما كان لافونتين . فلم يتناول فى حكاياته كثيرًا من الأمور التى تمس صميم العدالة ونظام الحكم كما فعل لافونتين .

وفى هذا المجال نقتصر على مثال واحد من حكايات لافونتين ذات الدلالة العميقة المستسرة على هجاء طغيان لويس الرابع عشر . وهى حكاية لها مصدرها من ايسوبوس . وعنوانها : « الشمس والضفادع » . وهذه ترجمتها : « فى عرس طاغية من الطغاة ، دفن الشعب ، فى ابتهاجه ، همومه فى أكواب الشراب . وإيسوب وحده هو الذى وجد أن الشعب أحمق بإفراطه فى الابتهاج ، فقد حكى أن الشمس اعتزمت قديمًا أن تفكر فى الزواج ، فما لبث سكان المستنقعات (الضفادع) أن شكوا مصيرهم ، فى صوت واحد لم يشذ فيه منهم أحد ، متوجهين بقولهم إلى الحظ : « إن شمسًا واحدة لا تكاد تحتمل ، فلو أنجبت بضع شموس ، لأجدب البحر وسكانه ، وداعًا ، إذن ، أيتها المستنقعات والغصون : فسيهلك جنسنا ، وعما قريب لن نكون إلا فى نهر ستيكس الذى لا يرده سوى الموتى » . وفيما يخص حيوانًا مسكينًا ، كانت الضفادع ، فيما أرى ، غير مخطئة فى التفكير» .

فالشمس فى الحكاية السابقة رمز للملك ، والضفادع للشعب . ويتضح الهجاء فى هذه الحكاية بخاصة إذا علمنا أن لويس الرابع عشر كان يلقَّب بالشمس . وممن لحظوا هذا المعنى الهجائى لهذه الحكاية : فولتير فيما بعد ، ففى

مناسبة زواج الملك لعهده ، استشهد بهذه الحكاية ، قائلا : إنه زواج الشمس ، الذى يحمل الضفادع على الهمس .

وقريب من الحكاية السابقة فى المغزى ، وإن تخلف عنها فى المضمون ، حكاية لشوقى ، نشرها فى ٣١ يوليه عام ١٩٠٠ ، فى « المجلة المصرية » . ولكنه حرص بعد ذلك ألا ينشرها فى دواوينه ، ولعله حرص على ذلك خوفًا من أن يساء به الظن ، لما لها من مغزى خطير لذلك العهد ، يقرب من مغزى حكاية لافونتين .

وهذه هى حكاية شوقى :

دولة السوء

تم لبعض الناس فيما قد سلف ... كلب وقرد وحمار فاحترف
وصار يغتدى بها ويسرح ... كجوقة لها الطريق مرسح
علمها بالجهد كيف تفهم ... وكل شىء بالمراس يعلم
جاءته ليلى وهو فى المنام ... تقول : قم ياسيد الكرام
ها قد تجلت ليلة القدر لنا ... وقبل مولانا سألنا سؤلنا
فقام يستعد للضراعة ... وقال : ماذا طلب الجماعة ؟
قال له القرد : طلبت المملكة ... تكون لى وحدى بغير شركه
قال الحمار : وأنا الوزير ... والصدر فى الدولة والمشير
والكلب قال : قد سألت الباريا ... يجعلنى فى ملك هذا قاضيا
فراع رب الجوق ما قد سمعا ... ثم جثا لربه وضرعا[1]
وقال : ياصاحب هذى الليلة ... سألتك الموت ولا ذى الدولة

(١) الدكتور محمد صبرى « الشوقيات المجهور » جـ١ ، ص٢٢١ .

الجنس فى العصر الحديث – وقد تأثر بـ « لافونتين » أعمق تأثر ، فى مضمون حكاياته ومغزاها ، وفى النواحى الفنية التى انتهجها .

وفى المثالين الذين اتسع وقتنا لتوجيه الدراسة فيهما وجهة مقارنة ، وضح لنا أثر هذه الدراسات فى الكشف عن أصالة الأدب القومى ، فى ناحيتى تأثيره وتأثره ، كما وضح لنا كيف تتجلى أصالة الكتاب ، وتتنوع موارد التجديد فى الآداب ، عن طريق التأثر بالآداب العالمية تأثرًا رشيدًا ، بينا أسسه العامة حين تحدثنا فى عالمية الأدب ، وطبيعة التجديد ومنهجه فى الآداب جميعًا .

وقد حرصنا فى هذه المحاضرات على توكيد أمور لم تستقر بعد كل الاستقرار لدى كتابنا ونقادنا ، فى حين نعدها من المعطيات المسلم بها لدى كبار الكتاب والنقاد العالميين ، ومن المعلومات البدائية فى الأدب المقارن ، ألا وهى أن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب مما صاحب عصور النهضات الأدبية فى آداب العالم جميعًا ، وأن التأثر لا يمحوا أصالة الكاتب ، ولا ينال منه ، ولا يطغى على الطابع المحلى ، ولا على العناصر المقومة للأدب القومى ، بل هو سبيل تغذية هذه النواحى والنهوض بها . وكل كاتب عميق أصيل لابد أنه قد امتاح من موارد الآداب العالمية . وقد انتظمت تلك الموارد فى ثمار قرائح الكتاب ، فألفوا منها وحدة متسقة ، كحديقة غنَّاء ، أبدعتها يد التنسيق ، فألفت بين زهورها وأشجارها ، على الرغم من اختلاف ألوانها وتعدد ورودها .

وقد أوردنا فى صدر هذه المحاضرات من نقد كبار الكتاب العالميين ما يدعم ما قررناه ، وهؤلاء يدلون فى يسر بمصادرهم ، ثقة منهم بأنفسهم ، وبجمهورهم . ولا يعروهم خوف من أن يدرس الباحثون إنتاجهم دراسة مقارنة ، لأنهم على علم بأصالتهم ، وعلى يقين من أن أصالتهم إنما أتيحت لهم

الجنس فى العصر الحديث – وقد تأثر بـ « لافونتين » أعمق تأثر ، فى مضمون حكاياته ومغزاها ، وفى النواحى الفنية التى انتهجها .

وفى المثالين الذين اتسع وقتنا لتوجيه الدراسة فيهما وجهة مقارنة ، وضح لنا أثر هذه الدراسات فى الكشف عن أصالة الأدب القومى ، فى ناحيتى تأثيره وتأثره ، كما وضح لنا كيف تتجلى أصالة الكتاب ، وتتنوع موارد التجديد فى الآداب ، عن طريق التأثر بالآداب العالمية تأثرًا رشيدًا ، بينا أسسه العامة حين تحدثنا فى عالمية الأدب ، وطبيعة التجديد ومنهجه فى الآداب جميعًا .

وقد حرصنا فى هذه المحاضرات على توكيد أمور لم تستقر بعد كل الاستقرار لدى كتابنا ونقادنا ، فى حين نعدها من المعطيات المسلم بها لدى كبار الكتاب والنقاد العالميين ، ومن المعلومات البدائية فى الأدب المقارن ، ألا وهى أن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب مما صاحب عصور النهضات الأدبية فى آداب العالم جميعًا ، وأن التأثر لا يمحوا أصالة الكاتب ، ولا ينال منه ، ولا يطغى على الطابع المحلى ، ولا على العناصر المقومة للأدب القومى ، بل هو سبيل تغذية هذه النواحى والنهوض بها . وكل كاتب عميق أصيل لابد أنه قد امتاح من موارد الآداب العالمية . وقد انتظمت تلك الموارد فى ثمار قرائح الكتاب ، فألفوا منها وحدة متسقة ، كحديقة غنَّاء ، أبدعتها يد التنسيق ، فألفت بين زهورها وأشجارها ، على الرغم من اختلاف ألوانها وتعدد ورودها .

وقد أوردنا فى صدر هذه المحاضرات من نقد كبار الكتاب العالميين ما يدعم ما قررناه ، وهؤلاء يدلون فى يسر بمصادرهم ، ثقة منهم بأنفسهم ، وبجمهورهم . ولا يعروهم خوف من أن يدرس الباحثون إنتاجهم دراسة مقارنة ، لأنهم على علم بأصالتهم ، وعلى يقين من أن أصالتهم إنما أتيحت لهم

بفضل تأثرهم . ولا سبيل إلى التعرف على روح الكاتب وثقافته ، والجهد الذى بذله فى خلقه الأدبى وتغذية مواهبه ، إلا بالوقوف على الثقافات المختلفة التى هضمها وأخرجها إلى الناس خلقًا جديدًا .

ولنختتم هذه الدراسة بمثال لكاتب وناقد من أشهر الكتاب والنقاد العالميين ، وهو « جوته » . فقد أتى إليه يوما صديقه وأمينه « إكرمان » ، ليهنئه بصدور طبعة جديدة لمؤلفاته . فنظر « جوته » إلى مجلدات كتبه مرصوصًا بعضها فوق بعض ، وأخذ يشرح لإكرمان كيف زخرت مؤلفاته بما أفاد من الإغريق والرومان والإنجليز والإيطاليين والفرنسيين ، ثم أضاف إلى ذلك قوله : «كل هذا موقع عليه باسم (جوته) » .

ولجوته نظراء كثيرون فى الكتاب العالميين العاصرين ، ولعل فى ذلك ما يطمئن كتابنا المحدثين ألا خوف عليهم من دراسة إنتاجهم القيّم دراسة مقارنة ، بل إن هذه الدراسة سبيل تقويم جهودهم التقويم الصحيح ، وإظهارهم بمظهر القدوات الصالحة للناشئين من معاصريهم للأجيال المقبلة ، حتى يتم لأدبنا أن يوصل بالآداب الكبرى ، وتتوافر له أسباب عالميته التى بدت بشائرها فى إنتاج كبار كتابنا المعاصرين . وهذا مقصد آخر من مقاصد الأدب المقارن ، وغاية من غاياته الجليلة الخطيرة الأثر.

مصـــدر للمؤلف

1. L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persanè aux V èt VI Siècle de L'Higere (XII XII siéclè après J. C.) Paris 1952.

2. Le Thème d'Hypatie dans la Littérature Française et Anglaise du XVIII siècle et au XX siècle. Paris 1952.

٣ – الأدب المقارن .

٤ – الرومانتيكية .

٥ – الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .

٦ – النقد الأدبى الحديث .

٧ – النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة .

٨ – فى النقد المسرحى .

٩ – دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر .

١٠– المواقف الأدبية .

١١– فى النقد التطبيقى والمقارن .

١٢– قضايا معاصرة فى الأدب والنقد .

١٣– دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده.

١٤– دراسات أدبية مقارنة .

15. Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Uniè dans : Yearbook of comparative and General Literature, University of North Carolina Studies in Comparative literature Number 25, 1959.

الفهـــرس

الصفحة

الأدب المقارن والأدب القومى ٣
تعريف الأدب المقارن ١٦
عـالميـــــة الأدب ٢٧
أمثـلـة عـامــــة ٤١
الأجنــاس الأدبيــــة ٤٢

رقم الايداع ٩٢/٣٩٣٥ I.S.B.N 977-14-0138-6

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
١٨ شارع كامل صدقي بالفجالة ، القاهرة ص.ب ٩٦ الفجالة
ت : ٩٠٨٨٩٥ – ٩٠٩٨٢٧ فاكس : ٩٠٣٣٩٥

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
١٨ شارع كامل صدقي بالفجالة ، القاهرة ص.ب ٩٦ الفجالة
ت : ٩٠٨٨٩٥ - ٩٠٩٨٢٧ فاكس : ٩٠٣٣٩٥